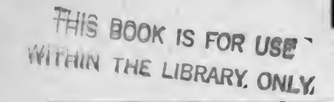
Zeitschrift der Internationalen Musikgesells...

International Musical Society




SIGILLUM ACADEMIAE HARVARDIANAE IN NOV ANG
CHRISTO ET ECCLESIAE
VE RI TAS

ZEITSCHRIFT

DER

INTERNATIONALEN MUSIK-GESELLSCHAFT

Dritter Jahrgang 1901—1902

Herausgegeben von

Oskar Fleischer



LEIPZIG

DRUCK UND VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL

INHALT.

ZEITSCHRIFT

DER

INTERNATIONALEN MUSIK-GESELLSCHAFT

Jahrgang III * Heft 1

Oktober 1901.

INHALT



LEIPZIG

DRUCK UND VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL.




Die

Internationale Musikgesellschaft

besteht gegenwärtig aus folgenden Abteilungen:

1. Sektionen.

Belgien: Direktor des Kgl. Konservatoriums Professor *A. Gevaert*, Brüssel.
Direktor des Kgl. Konservatorium-Museums *V. Mahillon*, Brüssel-Boitsfort, Villa Matvic.

Dänemark: Dr. *A. Hammerich*, Kopenhagen F., St. Blichersvej 18.

Deutschland, und zwar in

Baden: Professor Dr. *Ph. Wolfrum*, Heidelberg.

Bayern: Professor Dr. *A. Sandberger*, München, Prinzregentenstr. 48.

Elsafs-Lothringen: Professor Dr. *F. Spitta*, Straßburg, Schwarzwaldstr. 4.

Mecklenburg: Professor Dr. *A. Thierfelder*, Rostock, Lloydstr. 4.

Norddeutschland: Professor Dr. *O. Fleischer*, Berlin W., Motzstr. 17.
Excellenz Freiherr D. Dr. *R. v. Liliencron*, Schleswig.
Professor Dr. *C. Stumpf*, Berlin W., Nürnbergerstr. 14/15.

Sachsen: Professor Dr. *H. Kretzschmar*, Gautzsch bei Leipzig.

Württemberg: vacat.

Finnland: Direktor des Musikinstitutes Dr. *M. Wegelius*, Helsingfors.

Frankreich: Professor Dr. *L. Dauriac*, Paris, 6 rue Val de grâce.
P. A. Dechevrens, O. J., Paris, 26 rue Lhomond.
Professor *M. Lussy*, Paris, 73 boulevard Beaumarchais.
Professor *A. Pougin*, Paris, 135 faubourg Poissonnière.

Grofsbritannien u. Irland: „English Committee of the Internationale Musikgesellschaft":
Sir *Hubert Parry*, President,
Mr. *Otto Goldschmidt*, Vice president,
MM. *Bridge*, *Cummings*, *Hadow*, *Mackenzie*, *Maclean*, *Maitland*, *Mc Naught*, *Niecks*, *Prout*, *Squire*, *Stanford*, *Taylor*.

Italien: Bibliothekar am Kgl. Konservatorium Professor *E. de Guarinoni*, Mailand.
Dr. *J. Wolf*, Berlin W., Augsburgerstr. 80.

Niederlande: *D. F. Scheurleer*, Haag.
Dr. *M. Seiffert*, Berlin W., Göbenstr. 28.

Österreich: Professor Dr. *G. Adler*, Wien XIX/I. Cottage, Lannergasse 9.

Ost-Indien: Dr. *A. M. Pathan*, Musician to H. H. the Maharaja, Baroda.

Rufsland (europäisches): Kommission zur Ausarbeitung der Statuten für die Sektion: *Serge Juferoff*, *Liberius Sacchetti* und Excellenz Baron *C. von Stackelberg*, St. Petersburg.

Schweden: Dr. *Svedbom*, Sekretär der Kgl. Musik-Akademie, Stockholm.

Schweiz: Direktor der Akademie der Musik *C. H. Richter*, Genf, 4 Boulevard helvétique.

Spanien: Académico und Professor *F. Pedrell*, Madrid, San Quintin 4.

Vereinigte Staaten von Amerika: Professor Dr. *A. Stanley*, Ann Arbor (Mich.).
Miss *Alice C. Fletcher*, Harvard University, Cambridge (Mass.).

Fortsetzung auf der 3. Umschlagseite.



ZEITSCHRIFT

DER

INTERNATIONALEN MUSIKGESELLSCHAFT.

Heft 1. **Dritter Jahrgang.** **1901.**

Erscheint monatlich. Für Mitglieder der Internationalen Musikgesellschaft kostenfrei, für Nichtmitglieder 10 *M.* Anzeigen 25 *Pf* für die 2gespaltene Petitzeile. Beilagen 15 *M.*

Wagner-Akten.

Ein in der Kgl. öffentlichen Bibliothek zu Dresden befindliches Aktenstück aus dem Nachlaß des verstorbenen Dresdner Advokaten Franz Adolf Schmidt (Sign. e 72[n]) enthält eine Anzahl interessanter Dokumente zur Lebensgeschichte Richard Wagners, deren Veröffentlichung den Freunden des Meisters nicht unwillkommen sein dürfte. Wertvoll ist zunächst ein im Original vorliegender, seine angebliche Beteiligung an der Mai-Revolution betreffender Brief Wagners an den gedachten Advokaten; letzterer hatte in einer Klagesache des Buchhändlers A. in Dresden, in die auch Wagners Ehegattin Minna hineingezogen worden war, als W.'s Rechtsbeistand fungiert.

Berlin, 20. Febr. 1863.

Hochgeehrter Herr!

Ich danke Ihnen sehr für Ihre Mitteilung und Ihr geneigtes Erbieten, mir und meinem Interesse dienlich sein zu wollen. Dem harten und unbilligen Verfahren des Buchhändlers A. gegenüber ist es mir lieb, durch einige günstige Aussichten für jetzt in den Stand gesetzt zu sein, meiner armen Frau unziemliche Beängstigungen zu ersparen. Haben Sie die Güte Herrn A. zu vermögen, seine Klage zurückzuziehen und dagegen einen Wechsel von der Höhe der geklagten Summe, zahlbar am 15. April d. J. in meiner Wohnung in Dresden anzubieten. Das Schema dieses Wechsels haben Sie die Güte mir nach Petersburg nachzusenden, falls das beiliegend von mir verfaßte Papier für nicht genügend erachtet werden sollte.

Diese Angelegenheit somit für beseitigt haltend, erkläre ich ferner

sehr bereit zu sein, eine Urkunde zur Abtretung meines in Dresden befindlichen Eigenthumes an meine Frau zu vollziehen, wiewohl meines Wissens durch restirende Gläubiger keine neue Beängstigung zu erwarten stehen dürfte, da ich selbst zur Befriedigung der Kriete'schen Zinsforderungen meiner Frau einen allmählichen Weg zur Abzahlung anzeigen kann. Ich habe nun aber noch eine andere Bitte an Sie, hochgeehrter Herr. Wollten Sie gütigst von mir den Auftrag übernehmen, auf geeignetem Wege sich einen Auszug der gerichtlich deponirten Inkriminationspunkte wegen meiner Betheiligung am Dresdner Aufstande im Jahre 1849 zu verschaffen. Es ist mir von wohlwollenden hochgestellten Freunden . . . . angerathen worden, auf diesem Wege den fortgesetzten Verläumdungen . . . . entgegenzutreten, ... ich habe in Dresden zu jener Zeit das Königliche Schloß in Brand zu stecken versucht, was denn als ein so starker Akt meiner Betheiligung an jenen Ereignissen erscheint, daß jeder Bemühung für mich aus höchsten Kreisen erwidert wird, mit einem solchen Menschen könne man sich dort nicht einlassen u. s. w. Es ist nun ganz unmöglich, daß eine ernstliche Denunziation dieser Art gegen mich vorliegt; somit würde ich durch jenen Auszug mir wohlwollende Gönner in den Stand setzen, ...'s Insinuationen entgegenzutreten. Sollte nun aber wirklich eine Anklage dieser Art gegen mich bei Gericht vorgebracht sein, so würde ich es für nötig erachten, diesen Punkt nachträglich noch zur wirklichen Untersuchung bringen zu lassen. Vielleicht erachten Sie es für ersprießlich, in dieser Angelegenheit mit dem Königl. Staatsminister Baron v. Beust in Vernehmen zu treten. Bereits in der Audienz, die er mir vorigen November in Dresden ertheilte, war ich veranlaßt, an ihn das dringende Gesuch zu stellen, durch irgend eine geneigte Erklärung die Regierung des mir wohlwollenden Herzogs von Sachsen-Weimar darüber beruhigen zu wollen, daß, wenn derselbe sich entschlösse, in irgend welcher Weise mich in seine Dienste zu nehmen, hierin keinerlei Beleidigung des Königl. Sächs. Hofes erkannt werden würde. Herr v. Beust versprach mir ernstlich, hierüber mit Seiner Majestät Rücksprache nehmen zu wollen. Aus Weimar wird mir aber gemeldet, daß eine beruhigende Erklärung dieser Art an den dortigen Minister von Watzdorf nicht erfolgt sei, und ich muß aus mehreren Anzeichen schließen, daß am Weimar'schen Hofe in diesem Bezuge noch große Ängstlichkeit herrscht. Sehr dienlich und dankenswerth wäre es daher, wenn Sie zugleich nach dieser Seite hin Herrn von Beust zu einer ausgleichenden und beruhigenden Intervention in meinem Namen veranlassen könnten! Meine Petersburger Adresse werden Sie alsbald durch meine Frau erfahren; über 3 Wochen werde ich ja doch nicht dort mich aufhalten und dann wieder in Wien zu treffen sein.

Meine Angelegenheiten Ihrem freundlichen Wohlwollen zu gütiger

Wahrung bestens empfehlend und Sie meines größten Dankes für Ihre Theilnahme im Voraus versichernd, verbleibe ich . . . . .

Ihr ergebenster

Richard Wagner.

Wagner erhielt den gewünschten Auszug aus den Gerichtsakten im Juni 1863. Schmidt schrieb (nach dem vorliegenden Konzept): . . . . . Ich habe einen Auszug der in dem ziemlich umfangreichen Aktenstücke deponierten Zeugenaussagen, welche geeignet sind, ein Anschuldigungsmoment abzugeben, angefertigt, in übersichtlicher und in Form eines Zeugnisses zusammengestellt, füge dieses Zeugnis bei und überlasse Ihnen, in welcher Weise Sie Gebrauch davon machen wollen. Ich freue mich bestätigen zu können, daß die wider Sie in Wien ausgesprengte Anschuldigung, versuchte Inbrandsetzung des Kgl. Schlosses, in den Untersuchungsakten auch nicht entfernt einen Anhalt findet.

»Attest. Auf Veranlassung des Komponisten und ehemaligen Kapellmeisters Richard Wagner und auf Grund genauer Einsicht in die wider denselben wegen angeblicher Betheiligung an dem Dresdener Maiaufstand im Jahre 1849 geführten Untersuchungsakten des vormaligen Kgl. Stadtgerichts Dresden, Abth. f. Kriminalsachen, versichere ich hiermit . . . . daß gegen Herrn Wagner nur nachstehende Anschuldigungen, von denen indeß die meisten auch nur auf der Aussage eines einzigen unvereideten Zeugen sich stützen, in den Akten erhoben worden sind:

a) Zeit vor dem Aufstande betr.

Herr Wagner soll in dem dem Aufstande vorhergegangenen Jahre an in seinem Garten abgehaltenen Besprechungen Theil genommen haben, welche der später von Musikdirektor Röckel herausgegebenen Schrift über »Volksbewaffnung« zu Grunde gelegen haben, ferner soll er gegen Ostern des Jahres 1849 bei Zusammenkünften mit Bakunin zugegen gewesen sein und etwa in derselben Zeit oder schon früher bei einem hiesigen Zinngießer ca. 500 Stück, nach der Aussage des Zinngießers übrigens höchst ungefährliche, Handgranaten bestellt und wenigstens einen Theil geliefert erhalten haben.

b) Während des Aufstandes.

Herr Wagner ist während des Aufstandes von verschiedenen Personen im Zimmer der sog. provisorischen Regierung gesehen worden. Ferner soll er einen Kommunalgardenzuzug von Chemnitz sowohl in Oederan als in Freiberg zum Weiterzug nach Dresden angefeuert, in Dresden aber einen von Zittau gekommenen Zuzug durch die Straßen geführt haben. An Röckel, der sich während der ersten Tage des Aufstandes in Prag

(aufhielt), soll er einen Brief geschrieben haben, in dem die Stelle vorkommt: »man kennt nur eine Furcht, daß der Aufstand zu früh ausbrechen könnte.« Am 6. Mai 1849, also an einem Tage des Aufstands, ist Herr Wagner auf dem Kreuzthurm gesehen worden, dort soll er die Stellung der Truppen und das Herannahen von Volkszuzügen beobachtet, das Resultat seiner Beobachtungen niedergeschrieben und den beschriebenen Zettel an Steinen heruntergelassen haben. Wachen sollen sie dann aufgehoben und der provisorischen Regierung überbracht haben. Endlich hat, ohne daß übrigens von einer Mitwissenschaft Herrn Wagners in den Akten etwas verlautet, ein Koffer in seine Wohnung transportirt werden sollen, der sich als Bakunin gehörig herausgestellt hat.

c) Nach dem Aufstande.

Nach Bewältigung des Aufstandes in Dresden durch das Militär hat sich Herr Wagner von Dresden weggewendet, hat zwischen Tharand und Freiberg Heubner und Bakunin getroffen und ist mit ihnen nach Freiberg gegangen, hat sich auch eine Zeit lang in Heubners Wohnung aufgehalten.

Andere Anschuldigungen, welche auf eine Betheiligung des Herrn Richard Wagner an mehrerwähntem Aufstande Bezug haben, finden sich in den Akten nicht; insbesondere ist an keiner Stelle auch nur eine Andeutung zu lesen, daß Herr Wagner den Versuch gemacht oder die Absicht gehabt habe, das Kgl. Schloß in Dresden oder auch ein anderes öffentliches oder Privatgebäude in Brand zu stecken.«

Einen großen Umfang nehmen in dem erwähnten Aktenstück die Verhandlungen über den Verlag der drei Opern: Rienzi, Fliegender Holländer und Tannhäuser ein[1]). Wagner hatte sich durch Vertrag vom 25. Juni 1844 verpflichtet, »seine musikalischen, zur Veröffentlichung bestimmten Kompositionen dem Hofmusikalienhändler C. F. Meser zu Dresden in der Weise in Kommissionsverlag zu geben, daß er selbst zur Anschaffung der zur Herausgabe seiner Werke nötigen Kapitalien verbunden war, während Meser sich dem Vertriebe der Kompositionen gegen eine Provision von 10% des Reinertrages zu unterziehen hatte.« Im Jahre 1883 (Urkunde d. d. Zürich 30. Sept. 1853) trat Wagner das litterarische Eigentum an den bei Meser erschienenen drei genannten Opern und alle ihm infolge des Vertrages von 1844 an Meser zustehenden Rechte mit dem Eigentumsrecht an vorhandenen Platten und vorrätigen Exemplaren der Musik und der Texte an seine Gläubiger Pusinelli, Kriete und Hiebendahl in Dresden ab, sich nur das Recht vorbehaltend, den Bühnen-

1) Vgl. zum Folgenden besonders Rich. Wagner's Briefe an Theodor Uhlig, Wilh. Fischer, Ferd. Heine (Leipzig 1888) S. 304, 314, 324, 328, 333, 341, 344 ff., 347, 348, 352.

direktionen die Befugniß zur Aufführung zu erteilen. Nachdem 1857 Hiebendahl aus der Reihe der Gläubiger ausgeschieden und Meser in demselben Jahre gestorben war, verkauften Pusinelli und Kriete (die darüber ausgestellte Urkunde ist datirt von Dresden und Luzern 13. Mai 1859) mit W.'s Vorwissen das ihnen zedirte Verlagsrecht an jenen Opern »mit dem Eigentumsrechte an den von denselben vorhandenen Musikalien, Platten und Titelsteinen, ferner mit den vorhandenen Texten und mit der Berechtigung zur literarischen Vervielfältigung des Textes und der Musik, sowie der Partituren genannter drei Opern zur Anfertigung musikalischer Arrangements aus denselben« an Mesers Nachfolger, den Musikalienhändler Hermann Müller in Dresden (der bereits seit 1856 den Vertrieb für Rechnung der Zessionare geführt hatte) für 3000 Thaler ab. Das Recht des Partiturenvertriebs und der Verfügung über die Partituren blieb Wagner ausdrücklich vorbehalten, ebenso auch das Recht der Erlaubnißerteilung zur öffentlichen Aufführung und des Tantiemenbezuges. Bezüglich der Herstellung einer Partitur des Tannhäuser durch gestochene Platten sollte Müller sich mit der Firma Breitkopf & Härtel in Leipzig auseinandersetzen.

Wegen des Vertriebes seiner Opern in Frankreich war Wagner bekanntlich mit dem Verleger Flaxland in Paris in Beziehung getreten [1]. Hierauf bezieht sich Wagners, im Original vorliegendes Schreiben an Schmidt:

Hochgeehrter Herr!

Ich fordere Sie hiermit bei Ihrer Ehre auf, mir rechtskräftig bezeugen zu wollen, daß ich infolge des Abschlusses des Vertrages wegen Cession des Eigenthumsrechtes betreffs des literarischen Vertriebes meiner 3 Opern, Rienzi, der Fliegende Holländer und Tannhäuser, an Herrn Musikhändler Hermann Müller in Dresden, zu Gunsten meiner Gläubiger oder hauptsächlich vielmehr des Herrn Dr. Pusinelli (da Herrn Kriete bei jenem Verkauf denn doch sein volles Kapital zur Zurückerstattung zugesichert war) von Luzern aus im Anfang Sommer 1859, zur weiteren Verständigung mit eben jenen Gläubigern, den Antrag und die Zusicherung brieflich an Sie gelangen ließ, den Ertrag von in Zukunft etwa zu ermöglichenden französischen Ausgaben derselben Opern d. h. die Honorare, welche ein französischer Verleger für das meinerseits ihm zu ertheilende Recht, in Paris französische Ausgaben von denselben zu publizieren, zahlen würde, zur ferneren Tilgung derjenigen Forderungen eben jener Gläubiger an mich, welche durch die von Herrn Müller zu zahlende Kaufsumme nicht gedeckt würden, abtreten zu wollen.

Ich fordere Sie gleichfalls bei Ihrer Ehre auf, mir zu bezeugen, daß Sie infolge dessen mir brieflich nach Luzern berichteten, meine Gläubiger erklärten sich mit meinem Vorschlage einverstanden.

---

1 Vgl. Glasenapp, Leben R. Wagner's, 3. Aufl. II, 2, S. 236, 330.

Ich fordere Sie Drittens auf bei Ihrer Ehre mir zu bezeugen, daß ich in den ersten Monaten des Jahres 1860 Ihnen, als Anwalt meiner Gläubiger, von Paris aus die Anzeige davon machte, daß ich mit Herrn Flaxland daselbst, im Sinne meiner zuvor gegebenen Zusicherung an meine Gläubiger, einen Kontrakt für eine französische Ausgabe meiner Opern abgeschlossen. Bisher haben Sie auf ähnliche Vorstellungen meinerseits geschwiegen. Da gegenwärtig Herr H. Müller wirklich einen Prozeß gegen Herrn Flaxland beabsichtigt, habe ich zu beweisen, daß ich nach Recht und gutem Gewissen handelte, als ich diesem Pariser Verleger das Recht zu einer französischen Ausgabe meiner Opern übertrug, und somit, da es sich um meine Ehre handelt, fordere ich Sie bei der Ihrigen auf, die Bezeugung der drei angeführten Punkte mir nicht vorenthalten, sondern schleunigst vollziehen zu wollen.

Mit größter Hochachtung etc.

Penzig bei Wien Richard Wagner.
2. Sept. 1863.

Schmidt erwiderte, er sei bei dem Vertragsabschluß mit Hermann Müller als Bevollmächtigter Pusinellis und Krietes thätig gewesen und handele nur im Auftrage seiner Machtgeber, nicht selbständig. Die Auskunft, die er hiermit erteile, gebe er im Einverständniß mit diesen und genau nach den ihm vorliegenden Akten. »Den ersten Brief, den ich die Ehre hatte von Ihnen zu empfangen, datirt vom $\frac{\text{24. Febr.}}{\text{2. März}}$ 1859 aus Venedig. Sie teilen mir darin mit gehört zu haben, daß Breitkopf & Härtel die Verlagsrechte pp. für 1500 Thlr. erwerben wollten, erteilen zu einem solchen Abschluß im Voraus Ihre Zustimmung und wünschen, daß die zu erlangende Summe zunächst zur Deckung des an die Stelle des Herrn Hiebendahl getretenen Herrn Ritter und sodann für Herrn Kriete verwendet werde. »Außerdem,« schreiben Sie, »behalte ich mir vor, nach Kräften und bei einigermaßen günstiger Wendung meiner Lage aus meinen anderweiten zukünftigen Einkünften ihn allmählig vollends ganz zu befriedigen, worüber ich hiermit das völlige und aufrichtige Versprechen gebe.« Der weitere Inhalt des Briefs bezieht sich auf den Verkauf von Partiturexemplaren durch Meser und Müller.«

Schmidt gedenkt hierauf seiner Thätigkeit bei Regulierung des Meserschen Nachlasses und seiner (erfolgreichen) Bemühungen, das Eigenthumsrecht an den 3 Opern den Zessionaren Wagners rechtskräftig zu sichern. Nach Ordnung dieser Verhältnisse sei ein Kommissionsvertrag mit Müller auf Grund des mit der Meserschen Erbin abgeschlossenen Vergleichs vereinbart worden. — — — »In dieser Zeit haben Sie, wie ich in Erfahrung gebracht, verschiedene Briefe mit Herrn Dr. Pusinelli gewechselt. Es sind dies folgende: d. d. Zürich d. 27. April 1857. Er

bezieht sich auf die an Sie ergangene Aufforderung zur Zahlung der Tietz'schen Schuld, fragt an, wie es mit der Berechtigung der Hiebendahl—Ritter'schen Forderung steht und enthält im Übrigen folgenden Passus: »Natürlich bin ich in meiner jetzigen Lage so unfähig, irgend eine Meinung über jene Geschäftsführung aufzustellen, daß ich auch nach unausgesetzter Peinigung, die ich von dieser Seite erfahren mußte, mich glücklich schätzen muß, wenn du pp. fortfährst, dich als Eigner jenes Verlags zu betrachten und, nachdem Du seine Lasten übernommen hast, auch ganz nach Gutdünken damit verfährst.« D. d. Paris 17. Jan. 58. Sie erklären darin, daß Sie sich sofort nach Paris begeben, um das Eigentumsrecht des Verlags der betr. Opern, namentlich des Tannhäuser, zu wahren. Sie geben an, was hierzu nach dem zwischen Frankreich und Sachsen bestehenden Vertrag erforderlich sei, verlangen die Einsendung von zwei Exemplaren des Klavierauszuges vom Tannhäuser an eine bezeichnete Adresse und erklären: »Um die Möglichkeit einer baldigen Erledigung meiner Schuld an Dich und Kriete herbeizuführen, erkläre ich mich nun bereit, die mir für hier zu vindizierenden Eigentumsrechte an Euch abzutreten.« Ferner: »Ich mußte mich hierher begeben, um in Paris für die Wahrung des Eigenthumsrechts meiner Opern zu sorgen, weil, wenn es Jemand jetzt einfällt, einen Nachdruck zu unternehmen, dieses Recht, wenn nicht zuvor reservirt, verloren ist etc.«

Inzwischen war das Verlangte hier sofort besorgt und außerdem an Dr. Levita in Paris, eine Adresse, die man Ihnen aufgab, wegen der weiteren Besorgung in Vollmacht Ihrer Zessionare Auftrag erteilt worden. Es folgt dann der Brief d. d. Paris 31. Jan. 58. Sie schreiben darin, daß Sie sich inzwischen von den Erfordernissen der Wahrung der Verlagsrechte in Frankreich durch Einsichtnahme des Vertrags mit Sachsen anders überzeugt und daß dazu die Niederlegung zweier Exemplare der Klavierauszüge in Leipzig Seiten des Verlegers oder Kommissionärs nötig sei. worüber dann ein Certificat auszufertigen sei, welches zur Niederlegung an geeignetem Ort nach Paris eingesendet werden müsse. Diese Einsendung habe an Ihren Freund Adv. E. Olivier etc. zu geschehen. »Es wird«, sagen Sie weiter, »meinen Dresdener Gläubigern nichts dadurch von den ihnen von mir zugewiesenen Vortheilen entgehen und ich bitte sie, sich deshalb einfach an mein Ehrenwort zu halten. Doch ist es mir Recht, wenn Ihr Euch etwa auch Anders vorsehen wollt pp.« Sie fordern dabei aber auf, zu bedenken, daß Sie zu einem Verkauf in Paris allein legitimirt erscheinen würden und daß dieses Geschäft daher ohne Störung nur durch Sie zu vollführen sein würde. Außer diesen Briefen habe ich nur noch eine Abschrift einer an Herrn Müller gerichteten Zuschrift d. d. Zürich, 16. März 1858 erlangen können. Sie enthält folgende hauptsächliche Bemerkungen: »Aus Ihrem Bericht über den Stand des Ver-

lagsgeschäfts meiner Opern ersehe ich nur soviel, daß unter den obwaltenden Umständen hier nicht viel zu helfen ist. Das Wichtigste hätte bereits geschehen sollen pp. Seiner Zeit wurde ich dann und wann vor dem verstorbenen Meser gewarnt: ich vertraue ihm zuviel und controlire ihn nicht genug. Ich wüßte ihn genügend in Verlegenheit und wollte diese nicht mehren pp. Meinen Gläubigern gegenüber darf ich somit nur wenig Hoffnung noch auf genügende Rentabilität des Geschäfts hegen und es ist mir daher sehr erwünscht, daß sich mir jetzt die Aussicht zeigt, mit der Zeit meine Opern in Paris verkaufen zu können, weil ich durch die Zedirung der verschafften Verlagshonorare in Paris meine Gläubiger einzig zu befriedigen hoffen darf. Deshalb war es mir hochwichtig, das Certificat pp«. Es folgt nun anderweit die Erinnerung der Besorgung dieses Certificates etc.

Sie mögen mir bei dieser Gelegenheit die Nebenbemerkung verstatten, daß nach meinem Dafürhalten der Vertrag zwischen Sachsen und Frankreich vom 16. Mai 1856 in Zusammenhang mit der sächsischen Ausführungsverordnung vom 6. Juni 1856 sowie in Ihrer Zuschrift vom 17. Januar 1858, wie vom 31. Januar bezw. 16. März 1858 eine unrichtige Auffassung erfahren zu haben scheint. Ich bemerke deshalb, daß darnach das Eigenthumsrecht der Autoren und Verleger jedesmal nach Maßgabe der in dem Lande, wo die Rechtsverfolgung statthaben soll, in Kraft stehenden Gesetze nachzuweisen ist und nur zur Erleichterung dieses Nachweises die Eintragung im Buchhandlungsbüreau in Frankreich auf Grund der Bescheinigung der Kreisdirektion in Leipzig über den Eintrag in die von ihr gehaltene Bücherrolle zu geschehen haben. Ferner unterscheidet der Vertrag selbstverständlich zwischen solchen Werken, welche vor dem Vertrage und solche, welche nach dem Vertrage erscheinen. Das Eigenthumsrecht an sich tangiert daher weder die Erfüllung noch die Nichterfüllung der in dem Vertrage vorgeschriebenen Formalitäten, die zunächst nur zur Nachweiserleichterung behufs der Verfolgung des Nachdrucks eingeführt worden. — — — Der Sachverhalt war also nach Ihrer Pariser Reise im Januar 1858 der: 1) daß mit Müller ein Vertrag über Vertrieb der betreffenden Opern auf Kosten der Zessionare Ihrer Eigentumsrechte abgeschlossen werden sollte und später abgeschlossen wurde; 2) daß die Eigentumsrechte der Zessionare Dr. Pusinelli pp. bereits damals auch für Frankreich von Ihnen abgetreten worden sind und deren Rechtsbeständigkeit nicht in Frage gezogen worden ist, obgleich Sie selbst der Besorgung dieser Angelegenheit sich unterziehen wollten, und endlich 3) daß an einem Erträgnisse für die Gläubiger aus dem ferneren Vertrieb in Deutschland verzweifelt, vielmehr von Ihnen alle Hoffnung auf einen Verkauf der Opern in Frankreich gesetzt wurde.«

Dresden. **Ludwig Schmidt.**

Richard Wagner's Brief an Adolf Stahr.

Die Frankfurter Zeitung veröffentlichte unlängst (Nr. 227) einen Brief von Richard Wagner an Adolf Stahr. Das Schreiben ging nicht nur in andere politische, sondern auch in musikalische Blätter über, und man hat ihm allseitig eine große Bedeutung zugesprochen, ohne jedoch auf einige Punkte aufmerksam zu werden, welche eine Erörterung wohl verdienen. Zu näherem Verständnis lassen wir zunächst das Schreiben folgen.

Mein verehrtester Freund!

Sie können sich am leichtesten einen Begriff von dem Eindrucke machen, den Ihr — soeben mir bekannt gewordenes — Urtheil über meinen »Lohengrin« auf mich hervorgebracht hat, wenn ich Ihnen berichte, daß ich bis jetzt mit einem gewissen — schwer zu definirenden — Lächeln in allen Besprechungen jener Arbeit — trotz aller Erwartung — den einen Punkt vermissen, oder vielmehr unberührt sehen mußte, den gerade Sie mit so drastischer Schärfe hervorgehoben haben.

Es ist mir unmöglich, hierüber ausführlich jetzt zu schreiben: gerade jetzt bin ich mitten in einem Zeugungsprocess begriffen, aus dem mir jede kritische Abschweifung unmöglich ist. Verzeihen Sie mir daher die Kürze, mit der ich Ihnen einige mir wichtige Mittheilungen machen will. —

Zwischen meinem „Lohengrin" und meinem jetzigen Vorhaben liegt eine Welt. Das entsetzlich Peinliche für Unsereinen ist, wenn man sich unwillkürlich seine abgestreifte Schlangenhaut als seine Gestalt vorgehalten sieht. Wäre Alles so, wie ich es mir wünschte, so wäre »Lohengrin« — dessen Dichtung 1845 fällt — längst vergessen vor neuen Arbeiten, die meinen Fortschritt auch mir genügend bezeugten.

Lassen Sie sich erzählen. 1847 war die Musik vollständig fertig. 1848 fällt die Revolution: aller Dämmerdunst weicht von mir. 1849 muß ich flüchten: mit Jubel kehre ich dem ganzen alten Kram den Rücken: ich mache mir Luft mit einer Broschüre: »Kunst und Revolution«, sammle mich ernstlich mit dem kleinen Buche: »Das Kunstwerk der Zukunft«. Ich komme soweit, endlich auch häuslich mit aller Welt brechen zu wollen. Da fällt mein Blick eines Tages auf die verkommene »Lohengrin«-Partitur: es dauert mich, daß das gar nicht einmal getönt haben soll: gutmüthig schreibe ich Liszt ein paar Zeilen: wenn's ihm Spaß mache, sollte er das doch in Weimar einmal einstudiren. — Nun muß es auch gerade Liszt sein, der so Ernst zu machen weiß. — Wie gesagt, als Niemand auf den Punkt kam, den Sie trafen, mußte ich fast lachen: — nun lach' ich nicht mehr, aber fast könnte es mir ärgerlich sein, daß der »Lohengrin« noch zu Tage gekommen. Wenn Sie meine jetzigen Dichtungen kennen lernen, werden Sie begreifen warum? —

Soviel noch! Es macht mir doch Freude, einmal so hartnäckig auf dem christlichen Standpunkte gestanden zu haben, und zwar als Künstler — mit der vollsten Naivetät. Als ich die Dichtung vom »Tannhäuser« fertig hatte, verlangte Jemand von mir, ich solle die Venus über die h. Elisabeth siegen lassen: — ich fand dies für recht schön, nur sagte ich, dann könnte ich keinen »Tannhäuser« schreiben. Gegen den fertiggedruckten »Lohengrin« erhub sich von einem meiner geistreichsten Freunde das gründliche Bedenken: Lohengrin müsse schließlich Mensch werden. Es war das Bedenken, das Ihren Vorwurf ausmacht. Ich fing wirklich an, nachzusinnen und für mich selbst Aenderungsvorschläge auszubeuten: ich gab mir alle Mühe, mir etwas vorzulügen von einem gedemüthigten Gotte u. s. w. — glücklicherweise genügte keine dieser Wendungen meinem Freunde; wollte ich den Lohengrin loslassen, mußte er los, wie er war, d. h. wie ihn nun einmal das christliche Volk gemacht hatte — wenn ich nicht von Inkonsequenz in Inkonsequenz fallen wollte. Mit einem völligen Rausche tauchte ich ihn in die Musik: es war nichts Anderes damit zu machen; so bewahrte ich mich doch wenigstens vor einer rationalistischen Oper.

Ich weiß, was Sie unter der eintönigen, unrhythmischen Melodie verstehen: die Lösung der hier zu Grunde liegenden Frage denke ich Ihnen meinerseits theoretisch im dritten Theile meines nächsterscheinenden Buches: »Oper und Drama« zu geben. Der Grund liegt nicht in der Musik, sondern — da doch nun einmal die Musik nur die vollerblühende Sprache sein kann — in der Sprache selbst, im Verse. Wir haben jetzt nur ungebildete Verse, keine wirklichen. Auch mein musikalischer Ausdruck hängt immer nur noch außersinnlich mit der Sprache zusammen: der kernige, sinnliche Zusammenhang war mir bisher noch entgangen. Das habe ich aber nicht aus der Theorie — trotzdem Ihnen meine Theorie eher zu Augen kommen wird, als die praktische Arbeit, aus der ich die Theorie erst schöpfte: dies hab' ich aus meinem Gedicht: »Siegfried's Tod«, in dem ich ganz von selbst auf die Sprache kam, wie sie für die Musik nöthig ist.

In Einem thun Sie mir vielleicht Unrecht: Sie nennen meinen »Lohengrin« eine thatsächliche Polemik gegen die moderne Oper; Sie weisen mir in ihm puritanistischen Eifer nach. Gut! aber nennen Sie es nicht eine absichtliche Polemik: ich war, als ich diese Oper schrieb, von dem Gegenstande auf eine Weise eingenommen, daß er mich zu keiner andern Absicht kommen ließ, als ihn recht voll und üppig, recht tönend zu Tage zu bringen; und diese Absicht lag von allem Protestiren soweit ab, daß ich im Gegentheil Alles übersah, was in Wirklichkeit diese Arbeit zu einer Protestation machte. Genug! ich kann jetzt nicht kritisiren und kann dies überhaupt vielleicht nie. — Aber — wenn Sie wüßten, wie es

mir heute ging, als ich Ihren Aufsatz las! Seit 6 Jahren bin ich schon mit der Feder über einen »jungen Siegfried« her, gerade heute habe ich die Schlußscene — Brünnhildens Erweckung — vollständig (dialogisch) entworfen. Wenn Sie die Scene kennen lernen, denken Sie an mich, wie es mir zu Muthe sein mußte, als ich Sie über mich sprechen hörte.

Nun, ich danke Ihnen, und hoffe, wir bleiben Freunde! Nehmen Sie es an? — Liszt will den »jungen Siegfried« jetzt noch geheim gehalten wissen. Bin ich mit den Versen fertig, so schicke ich ihn nach Weimar — Liszt wird ihn Ihnen sogleich mittheilen, dann habe ich auch Ruhe, Ihnen mehr und — hoffentlich — besser zu schreiben.

Leben Sie wohl und haben Sie nochmals meinen herzlichen Dank!

Ihr sehr ergebener

Richard Wagner.

Enge bei Zürich, 31. Mai 1851.

Zunächst scheint es mir überraschend, in welchem Lichte Richard Wagner die Aufführung des »Lohengrin« durch Liszt in Weimar darstellt. Man hatte bisher diese Aufführung als eine epochemachende That Franz Liszt's angesehen, welche für Wagner von der größten Bedeutung gewesen ist. Nun lesen wir in diesem Brief an Stahr, daß für Wagner die ganze Sache gewissermaßen eine Bagatelle gewesen sei; wie er eines Tages »gutmütig ein par Zeilen an Liszt geschrieben, wenn es ihm Spaß mache, solle er doch das in Weimar einmal einstudieren.« Liszt habe nun nicht Spaß, sondern Ernst gemacht, und Wagner sei darüber fast »ärgerlich« gewesen. — So mancher wird über diese Briefstelle den Kopf geschüttelt haben. Er wird sich erinnert haben, daß Wagner selbst über dieselbe Angelegenheit an anderer Stelle in wesentlich anderem Tone spricht. Jene »paar Zeilen«, die Wagner an Liszt schrieb, befinden sich auf Seite 54 und 55 des Briefwechsels zwischen Wagner und Liszt (Bd. I). Wagner bittet hier in der herzbewegendsten Weise, Liszt möge sich des »Lohengrin« annehmen! Er schreibt: »Lieber, soeben las ich etwas in der Partitur meines Lohengrin. Ich lese sonst nie in meinen Arbeiten; eine ungeheure Sehnsucht ist in mir entflammt, dies Werk aufgeführt zu wissen. Ich lege Dir hiermit meine Bitte an das Herz. Führe meinen Lohengrin auf! Du bist der Einzige, an den ich diese Bitte richten würde: Niemand als Dir vertraue ich die Kreation dieser Oper an: aber Dir übergebe ich sie mit vollster, freudigster Ruhe. Führe sie auf, wo du willst: gleichviel wenn es selbst nur in Weimar ist; ich bin gewiß, Du wirst alle möglichen und nöthigen Mittel dazu herbeischaffen, und man wird Dir nichts abschlagen. Führe den Lohengrin auf und laß sein Inslebentreten Dein Werk sein« u. s. w. So schrieb Wagner aus Paris am 21. April 1850. Er hatte den abenteuerlichen Gedanken, incognito nach Deutschland zu kommen, um der Erstaufführung beizuwohnen, selbst auf die

Gefahr hin, als politisch Geächteter ins Zuchthaus zu wandern. (Brief vom 2. July 1850.) Liszt mußte ihm diese Idee ausreden. Wagner interessiert sich für die Aufführung bis ins kleinste Detail; er giebt Anweisungen über Tempoannahme, über kleine Änderungen, kurz er sorgt für die Aufführung so, wie nur irgend ein Komponist für sein Werk sorgen kann. An überschwänglichen Danksagungen für Liszt's That findet Wagner nicht Worte genug. Sollen wir noch an die Widmung erinnern, die er Liszt in die Partitur des »Lohengrin« schrieb?

Unzweifelhaft besteht zwischen jener Auffassung, wie sie der Brief an Stahr zeigt, und der Art und Weise, wie Wagner die Lohengrin-Angelegenheit Liszt gegenüber in Wirklichkeit behandelte, ein starker Widerspruch. Es ist gut, daß wir nicht mehr in der Zeit der Wagnerhetzen leben. Wie leicht hätte sich aus Wagner's Brief an Stahr der Vorwurf der Undankbarkeit, und wer weiß, was sonst noch herausdestillieren lassen. Uns lehrt der Brief nur, was man immer wiederholen muß, daß man sich nicht genug hüten kann, vereinzelten Briefen, d. h. flüchtigen momentanen Stimmungsbildern eine allzugroße Bedeutung beizumessen. Es ist erklärlich, daß Wagner im ersten Wonnerausch des Schöpferglücks, an dem Tage, oder in der Stunde, da er den Schlußstein zur »Siegfried«-dichtung gefügt, sich über all' sein bisheriges Schaffen unendlich erhaben dünken mußte. Es ist erklärlich, daß das Gefühl etwas so Neues, Gewaltiges gefunden zu haben, ihm alles Frühere, und was damit zusammenhing, unbedeutend erscheinen ließ. Wer je einen Blick in die Künstlerseele geworfen, wird diesen Überschwang der Stimmung wohl verstehen und wird begreifen, daß Wagner in der That im besten Glauben des beseligten Momentes jene Worte an Stahr richten konnte. Der Historiker aber, für den nicht die flüchtigen Zeugnisse einer vorübergehenden Stimmung, sondern Thatsachen von Bedeutung sind, wird in jenem Briefe zwar ebenfalls einen interessanten Beitrag zur Naturgeschichte der Künstlerpsyche sehen, ihn aber in historischem Sinne ziemlich unbedeutend finden. Die Geschichte der Lohengrin-Aufführung wird durch den Brief an Stahr keine Änderung erfahren.

Daß der Brief auch sonst Anfechtbares enthält, soll nur kurz angedeutet werden. Dem ruhigen Betrachter wird es durchaus nicht richtig scheinen, daß »Lohengrin« für Wagner, selbst nach der Konzeption des »Siegfried«, nur eine »abgestreifte Schlangenhaut« sein konnte, deren Anblick ihn »entsetzlich peinlich« berührte. Hierüber ist man sich heut klar. Wagner bespricht endlich in seinem Schreiben den religiösen oder vielmehr christlichen Gehalt des Lohengrin. Auch diese Äußerungen Wagner's sind nur zu verstehen, wenn wir uns eine damalige Weltanschauung vergegenwärtigen. Wir wissen heut, daß Wagner vom Siegfried zum heiligen Gral zurückkehrte. »Lohengrin« würde uns, auch wenn

ihn Wagner im Ernst verleugnet hätte, dennoch ein Heiligtum geblieben sein. Nicht das Urteil des Künstlers, sondern das der Welt entscheidet über Wert und Unwert seines Werkes. »Lohengrin« ist, wie Dinger so bezeichnend und treffend sagt, die »Tragödie der Tragödien«, die Tragödie des Himmels selbst. In der Gestalt des — von Gott erwählten Menschen — Lohengrin erscheint im christlichen Gewande und in neuer tiefer Bedeutung jener Mythus von den übermenschlichen Geistern, die sich aus Macht und Glanz nach dem Geschick des Menschen sehnen und — enttäuscht von dannen ziehen. Lohengrin ist der christliche Vetter Heilings und all jener Melusinen und Undinen, die Lieblingsgestalten nicht nur des Volkes, sondern auch der Künstler gewesen sind. Gerhard Hauptmann's holdseliges Rautendelein, das sich ins Menschenland sehnt, ist das jüngste Glied dieser weit verzweigten, tragischen Geisterfamilie. Im »Lohengrin« gewinnt die Sage nun einen wunderbaren, tiefen, symbolischen Sinn. Was anders ist die herrliche Erscheinung Lohengrins, des Retters aus höchster Not, als eine Personifikation des Glaubens? Er ist stark und unüberwindlich, so lange, und nur dadurch, daß Elsa — die bangende, bedrängte, menschliche Seele — an ihn glaubt. Der Glauben ist die Kraft, die Berge versetzt; sobald des Zweifels Macht die thörichte Fragerin treibt, ist jene Kraft dahin. Der Glaube schwindet, Lohengrin scheidet auf ewig! Er wendet sich ab von den Menschen, die seine reine Nähe nicht zu ertragen vermag, die ewig nach dem Himmel rufen und ewig qualvoll zweifeln — und zweifeln muß. Denn es ist das Wunder des »Glaubens liebstes Kind«, der Zweifel ist sein ältestes und stärkstes. Warum denn können wir Elsa, jener lieblichsten Inkarnation menschlicher Unbeständigkeit und Schwäche, nicht zürnen? Ihr Eidbruch ist so ungeheuerlich, ihr Mißtrauen so undankbar; keine Entschuldigung giebt es für sie, und doch können wir sie nicht verdammen — nur beklagen; — denn wir fühlen, auch wir hätten die verbotene Frage gethan! Wir alle sind ja »Elsa«, wir alle haben die ewig rätselhafte Frage nach dem Woher und Wohin gethan! Es ist jene Frage, die schon aus den ältesten Liedern des germanischen Stammes tönt, in den düstern Worten der Edda: »wißt ihr, wie das ward? Wißt ihr, was das bedeutet?« Wunderbar ist es aber, daß uns die Figuren im »Lohengrin« trotz ihrer symbolischen Bedeutung doch so unendlich menschlich verständlich anmuten. Es ist wahr, was Franz Liszt vom »Lohengrin« sagte: er ist ein einziges, ungeteiltes Wunder. Göttliches und Menschliches, Allzumenschliches ist in ihm vereint. — Wagner selbst hat diesem Werke an anderer Stelle eine, hiervon etwas verschiedene Deutung gegeben. »Lohengrin« erschien ihm als die Tragödie des Genies, das der Menschheit das Heil der Kunst bringen will und Zweifel findet, nicht Verständnis und Liebe. In der That, auch das Genie ist ein Gesandter des Himmels, aber es ist ihm zugleich das tragische Geschick geworden,

menschlich zu zweifeln an sich selbst und am Höchsten, was es der Menschheit gegeben. So konnte auch Wagner's Genius an seinem »Lohengrin« zweifeln: der uns ist und bleiben wird ein Heiligtum, und würden auch 20 Briefe, wie jener an Adolf Stahr, ausgegraben.

Breslau. **G. Münzer.**

Das römische Musikleben im Jahre 1901[1]).

Noch ist das Jahr 1901 lange nicht zu Ende, und dennoch läßt sich auf das Teilchen seines Musiklebens, das sich in Rom abspielte, bereits ein Rückblick werfen. Denn wenn man konstatiert, wie spät hier die Saison beginnt, wie lange es dauert bis man sich zu irgend etwas entschließt und daß die ersten Konzerte sonst im November, dann in der Weihnachtszeit, schließlich erst nach Neujahr veranstaltet wurden, so daß drei bis vier (diesmal fünf) schöne, kühle, bei Fremden und Einheimischen gleich beliebte Herbst- und Wintermonate sang- und klanglos vorüberzogen, so kann man mit Sicherheit den Schluß ziehen: am 29. Juli, wo zur Erinnerung an König Humberts jähen Tod eine alte Messe von Sgambati im Pantheon gesungen wurde, fand das laufende Musikjahr sein Ende; 1901 bekommt der Römer außer seiner *banda comunale* und einigen Operntravestien nichts mehr zu hören. Die verflossenen Monate sind jedoch keineswegs inhaltleer gewesen. Freilich hat sich die Konzertthätigkeit mehr und mehr konzentriert; da reisende Virtuosen freiwillig nicht gerade solche Länder aufsuchen, deren Finanzkraft nicht im besten Rufe steht; da einheimische Virtuosen so wenig existieren wie jemals irgend welche einheimische römische Kunst existiert hat; da die Versuche des *soi-disant* »Bachvereins«, die wegen ihrer zuweilen viel versprechenden Programme womöglich gar im Auslande Beachtung finden könnten, künstlerisch überhaupt nicht in Betracht kommen, sondern höchstens als Beiträge zur Geschichte der Kunstzerstörungen registriert werden dürften: so bestand diesmal die Musiksaison, mit Ausnahme eines seltsamen, später zu erwähnenden Ereignisses, in den Aufführungen, die die königliche Caecilienakademie ins Werk setzte. Aber so ist es auch in der Ordnung. Wo die private Initiative fehlt, muß der Staat eingreifen; eine halbbarbarische oder in Barbarei versinkende Gesellschaft muß durch die Organe der Regierung erzogen werden. Das besorgt auf

---

1 Wir bringen diesen Bericht auf ausdrücklichen Wunsch des Herrn Verfassers ohne jegliche Änderung zum Abdruck, obgleich wir von mehreren der hier ausgesprochenen Ansichten die Verantwortung von uns ablehnen. Die Redaktion.

ihrem Gebiet in mustergiltiger Weise die *banda comunale* unter ihrem Meister Vessella; wenn die römischen Kleinbürger nicht nur von Wagner, den die Mode trägt, sondern selbst von Beethoven, den ihnen kein Pariser Journalist diktiert, allmählich einen Begriff bekommen haben, so gebührt das Verdienst ausschließlich dem Mut und der Ausdauer jenes hochbegabten Massenleiters aus dem Samnitenlande. Hat er doch einmal 250 Mann vereinigt, um in den Ruinen der Caracallathermen Wagner's Huldigungsmarsch und Beethoven's Schlacht bei Vittoria aufzuführen! — In anderen Sphären sucht nun die Akademie zu wirken, nur daß bei ihr von Mut und Ausdauer nicht viel die Rede sein kann; sie hat sich mit 8 Konzerten begnügt, und neben dem künstlerischen Zweck, ja vor diesem, trat stets der materielle mit bedenklicher Klarheit hervor. Von eigenen Leistungen kann zunächst keine Rede sein; man vergleiche diese Akademie ja nicht mit dem Pariser Conservatoire oder auch nur mit der Berliner Hochschule. Kein Produkt des Institutes selbst trat auf; man begreift nicht recht, wozu seit Jahrzehnten diese kostspieligen Streicher- und Bläserklassen unterhalten werden, wenn nicht einmal ein Orchester, nicht einmal ein Hilfsorchester, eine *orchestra minima* zu stande kommt, die der sehr hilfsbedürftigen *orchestra massima* zur Seite treten könnte. Als Erziehungsanstalt hat sich also die Akademie nicht gerade präsentiert, wohl aber als Unternehmer im typischen, kaufmännischen Sinne, indem sie etliche bewährte Zugkräfte kommen ließ, um durch deren klangvolle Namen den besitzenden Klassen, also namentlich Engländern und Amerikanern, das Geld aus der Tasche zu ziehen. Dies gelang auch vollkommen. Da der berühmteste jener Virtuosen, ein polnischer Pianist, dessen Ruf sehr viel besser ist als sein Spiel, wenigstens als sein Beethovenspiel, den verschwenderisch noblen Einfall hatte auf Honorar zu verzichten, und da die Akademie sich dementsprechend den Eintritt zu seinem Konzert mit 25 Francs pro Platz bezahlen ließ, so war die Finanzlage gerettet, und das ist ja hier zu Lande die (selten erreichte) Hauptsache. — Die übrigen Virtuosensprünge gehen die Geschichte Roms so wenig an wie ihre Schilderung in eine Kunstzeitschrift gehört; interessanter ist, daß, wer das Programm der acht Konzerte durchlas, sich resigniert sagen mußte: »Wieder ein Jahr ohne eine Beethovensche Symphonie!« Aber es kam anders; eines der Orchesterkonzerte wurde dem vortrefflichen Mascheroni anvertraut, einem Lombarden, der leider meist in Südamerika weilt, in Rom aber vor einigen Jahren die ersten Aufführungen der Walküre mit einem Schwung und Feuer dirigierte, die manchem Bayreuther wohl zu wünschen wäre. Mascheroni that es nun diesmal nicht ohne die heroïsche Symphonie; und er brachte fertig, was mit den indifferenten römischen Musikanten nur irgend fertig zu bringen war. Gescheitert ist dagegen

an dieser Indifferenz auch heuer Martucci, der ein Wagnerkonzert leitete; der Klang blieb so flau, daß, wäre nicht die Mode allmächtig und das Fremdenpublikum wohlerzogen, man Szenen hätte erleben können wie zu Wagners Lebzeiten in Paris. Nur einmal gaben sich die musizierenden Herrschaften einige Mühe, nach Verdi's Tod. Die Akademie hatte Chorgesang angekündigt; man plante ursprünglich eine erste Aufführung von Saint-Saëns' ernstem Gedichte *Le Déluge*. Da starb Verdi; und dieses Ereignis, das sonst so wenig Gutes zeitigte (anstatt die Hauptwerke in brauchbaren Cyclen aufzuführen, begnügte man sich mit bombastischen Phrasen, chauvinistischen Lügen und unverschämten Betteleien, auf die man in Deutschland natürlich mit gewohntem Diensteifer einging) — es hatte wenigstens zur Folge, daß in Rom ein gutes Konzert zu stande kam. Der Chor verzichtete auf sein ursprüngliches Programm und studierte dafür mit Sorgfalt Verdi's *Requiem* ein; alle gaben ihr Bestes, man ließ es sich auch angelegen sein, gute Solisten zu beschaffen, die im echten schönen Sinne des Wortes »italienisch« sangen, und die Gesamtwirkung war um so höher, da man die sonst so öden Kalkwände des Saales durch reiche Arrangements von Blumen- und Lichteffekten in jener geschmackvollen Weise dekoriert hatte, die dem Südländer immer gelingt wenn er will. Möchte die Wiedergabe der sinnlich reizvollen Verdi'schen Seelenmesse doch recht häufig erfolgen! Sind schon die vier geistlichen Gesänge, sein letztes und delikatestes Werk, spurlos vorübergegangen, obgleich die drei ersten wahre Meisterwerke sind und die Fehler des vierten sich nur aus dem spröden Texte des Tedeum erklären, so findet doch dieses italienische Requiem überall beim Publikum Verständnis, wo nicht durch klobigere Grab-Lamentationen der Geschmack ruiniert ist; und gerade das Publikum hat bei dem schmerzlichen Ereignisse so lebhaft seine beste Seite gezeigt, daß man diese guten Instinkte mit aller Kraft erhalten und nähren sollte. In der That ist diese Liebe zu Verdi, welche jeden zurechnungsfähigen Italiener vom Carabiniere herab bis zum Minister beseelt, einer der höchsten Ehrentitel der Nation; in diesem Punkte können alle anderen von ihr lernen. Welch ein Unterschied gegen die geradezu boshafte Zähigkeit, mit der die Nordländer und namentlich die Deutschen, so lange sie nur irgend können, ihre musikalischen Segenspender verfolgen und beschimpfen! Ungerügt darf allerdings nicht bleiben, daß Mascagni, der sich von jeher gern als Nachfolger Verdi's ausgab, auch dessen Tod in Vorträgen und Aufsätzen zu einer dreisten Reklame für sich selbst benutzt hat, die Unwillen erregen müßte, wenn nicht der allgemeine dröhnende Mißerfolg der »Masken« rechtzeitig für die nötige Strafe gesorgt hätte.

Einen Gegensatz zu der Aufführung des Requiem bildete der andere Chorvortrag, den die Akademie mit vielem Pomp als »Concerto classico«

angekündigt hatte, und dessen größter Teil denn auch Kompositionen — Mendelssohn's einnahmen. Voraus ging ihnen Palestrina's *Stabat mater* (für das man, in Ermangelung irgend welcher Tradition, sich wenigstens an die höchst sachgemäßen Vortragszeichen Richard Wagner's hätte halten können; man zog aber die gänzliche Stillosigkeit vor); sodann einige Cello-Solosätze Bach's, auf der Orgel (!) vorgetragen, und endlich Bach's Motette »Dio mia sola gloria«. Dies sollte natürlich »Jesu, meine Freude« bedeuten, und einem gewandten Chorregenten wie Terziani war es schon zuzutrauen, daß er das Wunderwerk in angemessener Weise zum Erklingen brächte. Aber welche Enttäuschung! Gespannt lauschend erwartete man die zarte Exposition des A-capella-Chorals: da stürzt mit wildem Geheul in zügellosem Tempo ein schrilles Fortissimo der Chormassen auf das erschreckte Ohr hernieder, noch übertönt von dem Gebrause des vollen Orgelwerks. Doch es kam noch schlimmer. Die Figuration beginnt; der erste Vers, immer brutal hervorgestoßen und von der hier ganz unerträglichen, durchaus verbotenen Orgelstütze verschmiert, geht vorüber — da ist alles zu Ende; die ganze Reihe der herrlichen Kunstwerke, die der Meister nun in stetigem Steigern und Wechseln auseinander entstehen läßt, wird einfach fortgelassen. Es ist ein Betrug und ein Kunstfrevel, als wenn ein Pianist Beethovens 32 Variationen ankündigte und nach dem Thema nur die erste spielte. Ob der Rest dem Chor zu schwierig war, ob die Herren Akademiker wie Polonius sagten: »das ist zu lang« — wer mag es ergründen? Genug, ein Vandalismus, würdig des »Bachvereins« oder der großen Pariser Oper, lag vor und wurde von niemand im Publikum bemerkt; von den Lohnlakaien der Presse — der Ausdruck ist ja durch Hans v. Bülow salonfähig geworden — schweigt man am besten ganz.

Dagegen geriet bei einer anderen Gelegenheit das Publikum in seinen altgewohnten Lieblingszustand der Ekstase vor überwundenen technischen Schwierigkeiten. Oben war gesagt worden, daß fremde Virtuosen sich nicht leicht hierher verirren; davon muß eine Ausnahme konstatiert werden. Ein böhmischer Geigenspezialist Namens Kubelik trat im größten Theater der Stadt auf und brachte sieben Konzerte zu stande. Man weiß, daß der stupenden Technik dieses Menschen nichts gleichkommt als die geradezu automatische Langweiligkeit seines Vortrages; das kümmerte hier aber niemanden, sondern wenn er mit maschinenhafter Praecision seine Oktavenläufe, Pizzicato-Triller, Flageolet-Doppelgriffe u.s.w. nahm, so schwelgten die Römer in Wonne wie zu den Zeiten des selig entschlafenen Koloraturgesanges. Man sieht, Meister Vessella wird noch lange zu thun haben, bis er diese Gesellschaft zur Vernunft erzieht: und man kann nicht gerade behaupten, daß ihn die Königliche Akademie der heiligen Caecilie energisch unterstütze.

Sollte ihn das Ausland unterstützen? Wir kommen damit auf jenes außerordentliche Ereignis, das früher angedeutet wurde und das — so schön hätte ausfallen können. Ein Agent war auf die seltsame, an sich höchst dankenswerte Idee gekommen, das Berliner philharmonische Orchester nach Italien zu schicken, und so gab es denn in Rom plötzlich zwei Konzerte mit auserlesenem, hochwillkommenem Programm. Wenn sie nur nicht gerade Herr Nikisch dirigiert hätte! Das Ohr genoß die lang entbehrte Wonne eines vollendeten Orchestertones, eines Spieles, in dem alles abgerundet, gereift, durchgeistigt ist; man hört, wie ein jeder seinem Instrumente das wunderbarste entlockt was es vermag und wie er dabei im reinen Ensemble aufgeht, ganz seiner Aufgabe geweiht, konzentriert auf den Dienst der Kunst. Aber da steht nun an der Spitze ein Kapellmeister, der alle Mühen der geeinten Massen zu nichte macht, indem er überall seine persönliche Willkür einschiebt. Nicht als ob es eine feste Norm für die Wiedergabe eines Musikstückes gäbe oder gar dem metronomischen Taktschlagen das Wort geredet werden sollte; aber noch verhängnisvoller ist das andere Extrem, welches unmotivierte Nuancen einführt und zwar unablässig einführt, so daß unrettbar verloren geht was bei jeder Reproduktion die Hauptsache ist: der einheitliche große Fluß. Herr Nikisch sucht alles, was auf Einheitlichkeit abzielt, mit einem krankhaften Streben, das geradezu den Eindruck der Ängstlichkeit macht, zu vermeiden; er dirigiert jedes Stück so, als ob es eine symphonische Dichtung von Liszt wäre, nämlich in lauter kleine Stückchen und Absätzchen zerfiele, die er dann mit solcher Sorgfalt herausputzt, daß über dem Detail schon der Zusammenhang mit dem nächsten Detail, geschweige denn mit dem Ganzen verloren geht. Selbst ein so einfaches, glattes, altväterisches Stück wie die Hebridenouvertüre, das im ersten Takte mit wohlthuender Deutlichkeit sein Hauptthema und damit zugleich sein Tempo ankündigt, beginnt Herr Nikisch so zögernd, daß der Hörer stutzig wird, das Thema steif klingt und die allgemeine Aufmerksamkeit notwendig vom Werk auf den Interpreten hinübergleitet. Vollends Beethoven hat sich schon persönlich gegen diese damals erst in bescheidenen Anfängen vorhandene Manier mit aller Entschiedenheit verwahrt; und zu ihrer Verteidigung soll man sich keineswegs auf Richard Wagner oder Hans v. Bülow berufen, die zwar auf diesem Gebiete nachweislich viel gesündigt haben, aber mit ihrer genialen Persönlichkeit auch über viele ihrer eigenen Fehler hinweggeholfen und vor allem genug Feuer, Geist und Verve besaßen, um ein Kunstwerk selbst bei einiger Verzerrung mit glühendem Leben zu beseelen. Hier dagegen ist nicht mehr von Verzerrung, sondern von endloser Zerstückelung und Auflösung die Rede; das Kunstwerk wird aus einem lebensprühenden Wesen zu einem halbverwesenden Leichnam, dessen Glieder und

Gliedchen mit erbarmungsloser Pedanterie immer weiter zerlegt und zerfasert werden, um die Geschicklichkeit des Anatomen ins hellste Licht zu setzen. Daß dabei nicht nur aller innere Halt verloren geht, sondern auch von einem irgendwie kraftvollen Eindrucke keine Rede sein kann, versteht sich von selbst; wie soll aber ein ungebildetes oder höchstens halbgebildetes Publikum auf diesem Wege zum Verständnis Beethovens und Webers, Wagners und Tschaikowskys gelangen? —

Friedrich Nietzsche erzählt einmal von der schmerzlichen Verlegenheit, in die er sich versetzt fühlte, als ein Ausländer ihn fragte: »schreibt man bei Ihnen noch Bücher? gute Bücher?« —Wenn jetzt, nach Bülow's und Levy's Hinscheiden, die hohe Kunst durch solche Apostel zu den Ungläubigen getragen werden soll, so darf man wohl ungeduldig fragen: Giebt es in Deutschland noch Dirigenten? gute Dirigenten?

Rom. **Friedrich Spiro.**

Musik in Stockholm.

Saison 1900—1901.

Die vorige Saison war recht reich an Konzerten, aber sehr mager an Opernnovitäten. Ein einziges neues Opernprogramm — mit zwei Piecen — ist doch gar zu wenig. Zwar arbeitet man viel mit Repetitionen, aber diese sind unpraktisch und planlos geleitet, und das Resultat bleibt unbedeutend. Vom 20. August bis 25. Mai wurden 37 Opern, zwei Schauspiele mit Musik und zwei Ballette gegeben. Die Summe der Vorstellungen war 230, der Repetitionen 468. Das sieht ja recht respektabel aus, aber das Repertoir ist zum Theil ziemlich abgedroschen.

Von einheimischen Tonsetzern war Andreas Hallén mit *Waldemarskatten*, Wilhelm Stenhammar mit *Tirfing* vertreten.

Von ausländischen Werken wurden aufgeführt: Orpheus, Zauberflöte, Figaro's Hochzeit, Don Juan, Fidelio, Freischütz, *Abu Hassan* (Novität), Lustige Weiber, Martha, Sommernachtstraum, Holländer, Meistersinger. Lohengrin, Tannhäuser, Walküre, Hänsel und Gretel, Joseph in Egypten, Fra Diavolo, Die Stumme, Hugenotten, König für einen Tag (Adam), Faust, Romeo, Mignon, Carmen, *Tifania* (von Neuville, Novität), Tell, Barbier von Sevilla, Regimentstochter, Leonora, Troubadour, Rigoletto, Aïda, Mefistofele, Cavalleria, Bajazzi, dazu zwei Ballette, deren eins aus Gioconda.

Weber's Abu Hassan — vorher im »Neuen Theater« aufgeführt — fand man ein wenig veraltet, Neuvilles Tifania nicht uninteressant, aber allzu monoton und unheimlich. Mord und Ehebruch nach dem veristischen Rezept. Die Reprisen von Zauberflöte und Freischütz waren mit neuen Dekorationen stattlich ausgerüstet — jene nach dem Muster von München — aber nicht ganz untadelig: zu viel Putzwerk, zu wenig Naivität. Es ist ja eine Generalsünde der Jetztzeit, daß man zu viel Mühe und Kosten auf die Ausstattung verwendet (meines Erachtens sogar in Bayreuth).

Das »Neue« bei unserer Oper besteht zumeist nur in unaufhörlich neuen Debuts und Rollenbesetzungen. In meinem vorigen Briefe verzeichnete ich unsere angesehensten Künstler. Von dem jüngeren Nachwuchs sind die beliebtesten: die Herren Malm, Nyblom, Lejdström, Wallgren, die Damen Hellström, Lindberg, Strömberg, Afzelius, Edström. Der Baritonist Forsell wurde von einer strengen Kritik so gereizt, daß er Schweden den Rücken wandte. Nun — übertriebene Empfindlichkeit ist ja bei Künstlern nicht ungewöhnlich. Seltsamer — vielleicht allein dastehend — ist die Thatsache, daß die ganze Opernleitung, Direktor, Regisseur und Kapellmeister, für den Gereizten öffentlich eintrat und seine Vortrefflichkeit verbürgte. Ein Urtheilsspruch in eigener Sache von ungültigen Zeugen!

Gäste waren die deutschen Tenöre Anthes und Sommer, sowie der Däne Herold. Unter diesen fand man bei dem ersten vorzugsweise Schauspielertalent, bei dem zweiten Stimme, nur bei dem dritten Beides in harmonischer Vereinigung.

Die Opernvorstellungen in den Sekundtheatern sind kaum der Erwähnung wert. Höchstens könnte man die *Veronique* von Messager und die *Puppe* von Audran nennen. Sonst konnten die Novitäten in der Operette nur eine blitzschnell zunehmende Dekadenz bezeugen, die in der englischen Fadaise *A run-away-girl* kulminirte. Dem gegenüber wirkten die Reprisen der Glocken von Corneville oder der Großherzogin von Gerolstein geradezu klassisch.

Die Sologesangskonzerte bestehen nunmehr bei uns zumeist aus Romanzen und werden oft auch »Romanzenabende« genannt. Frau Möller gab einen deutschen Romanzenabend (nur Schubert und Brahms gewidmet) und einen norwegischen (Kjerulf, Sinding). Frau Norrie excellirte in populären Liedern, besonders schwedischen Bauernschilderungen von unserem begabten Volksdichter Fröding. Frau Flodin aus Helsingfors, akkompagniert von ihrem Gatten, dem hervorragenden Musikschriftsteller Karl Flodin, sang nur finnische Romanzen und Volksweisen. Gemischte Programme hatten die Herren Gentzel und Bergström, die Damen Svärdström, Öhrström und Mackenzie.

Virtuosenmäßig waren dagegen die Konzerte von Adelina Patti (jetzt mit dem schwedischen Freiherrn Cederström verheirathet) und Marquis Souza. Erstere ist zwar ein wenig betagt und ihr Programm zum Theil veraltet, aber ihre unvergleichlich sichere und solide Gesangskunst bereitet noch immer ein Vergnügen. Der portugiesische Marquis hinwiederum hat weder besondere Kunst noch Geschmack, wohl aber eine wahrhaft phänomenale Stimme.

Von reisenden Instrumentalkünstlern hörten wir die Violinisten Ysaye, Gregorowitsch und Petschnikoff mit Frau, die Pianisten Pugno, Teresita Carreño (Tochter der großen Teresa) und vor Allem den temperamentvollen Paderewski. Die Violoncellisten Schneevoigt und Bramsen wurden begleitet, ersterer von seiner Frau (Pianistin), letzterer von seiner Schwester (Violinistin). Von einheimischen konzertgebenden Virtuosen sind nur zu nennen die Pianistin Thora Hwass und der Organist Lindström, die übrigen waren Eleven. Hauptsächlich als Komponisten dagegen — mit nur eigenen Kompositionen — traten die Pianisten Sjögren, Peterson-Berger, Wretblad und Walborg Aulin auf. Peterson-Berger gehört zu unseren populärsten Romanzentonsetzern. Sjögren gab zwei Konzerte, eines davon mit Orchester (seine Kompositionen werden öfters von Tor Aulin in-

strumentiert); in dem zweiten führte er u. A. eine Kantate auf die Gedächtnisfeier des berühmten schwedischen Chemikers Berzelius vor.

Der Musikverein gab als Novitäten Wilh. Berger's *Gesang der Geister* und Massenet's *La terre promise*, als Reprisen Haydn's *Jahreszeiten* und das schwedische Oratorium *Geburt Jesu* von Gunnar Wennerberg. Die Philharmonische Gesellschaft gab unter ihrem neuen Dirigenten Åkerberg verschiedene fesselnde Novitäten, wie die *Messe* in *B* von Haydn, die Musik zu *König Thamos* von Mozart, das *Triumphlied* von Brahms, *Liebesmahl der Apostel* von Wagner und die erste Abtheilung aus *Tod Jesu* von Wennerberg.

Der ausgewählte Männerchor aus Upsala »O. D.« gab die jetzt etwas fadenscheinigen Chöre aus Mendelssohn's Antigone sowie vier neue Studentenquartette. Von unseren zahlreichen Liedertafeln konzertierten der Bellmanschor, der Quartettsängerverband, die Gesellschaft zur Förderung des schwedischen Quartettgesanges und der Nationalgesangschor. Letzterer war eine eigenthümliche Erscheinung. Er wurde erst neulich gebildet und eigens zur Ausführung der zehn »Nationalgesänge«, die als Frucht eines Wettbewerbs komponiert und von den Preisrichtern ausgezeichnet wurden, Alles in Folge einer gewaltsamen patriotischen Agitation, und trotzdem dieselben Preisrichter sämmtliche Gesänge im Anfang für minderwertig erklärten. Diese erst kassierten, dann begnadigten Quartette wurden in besonderen, im ganzen Schweden arrangierten Konzerten gesungen, und das Publikum wurde gebeten, mit seinem Votum die besten auszuzeichnen. Die meisten Stimmen dieses Plebiscites fielen auf ein Stück von Iwar Hallström.

Die Symphoniekonzerte der Hofkapelle boten u. A. eine Reprise der »Neunten« von Beethoven und folgende Novitäten: Pianokonzert von Tschaikowski — Solist Herr Jacobsson. Weingartner, Symphonie in G, mehr spirituell als tief. Zwei originelle isländische Melodien, instrumentiert von Svendsen. Liszt, *Orpheus*. Halvorsen, *Vosantasena*, eine orientalische Suite. Glass, Symphonie in D, ein geschicktes aber auch geschraubtes Werk. Sinding, *Rondo infinito*, etwas geräuschvoll aber rasch und jugendlich. Die schwedischen Beiträge waren ein recht frisches Pianokonzert von Liljefors und zwei geistreiche Sologesänge mit Orchester: *Die Glocken* von Alfvén und *Tannhäuser* von Tor Aulin. In einer Gedächtnisfeier für Adolf Lindblad gab man dessen alterthümliche D-dur-Symphonie.

Der Musikverein gab Berlioz' *Corsaire*, Bizet's *Jeux d'enfants*, das alterthümlich naive Tongemälde *Andromeda's Rettung* von Dittersdorf, ein Konzert für drei Flügel von S. Bach, Beethoven's flüchtige und naturalistische aber dennoch geniale *Schlacht bei Vittoria* und Smetana's naturwüchsige Symphoniedichtung *Aus Böhmens Hain und Flur*. Die einheimische Komposition war durch Stenhammar's prächtiges Pianokonzert und eine talentvolle Nordische Symphonie von J. A. Hägg vertreten.

In einem Konzert zum Besten der Presse wurden u. a. Bruchstücke aus zwei erwarteten schwedischen Opern vorgeführt, nämlich *Ran* von Peterson-Berger und *Walpurgisnacht* von Hallén. Daneben gab man Idylle und Epigramm von Stenhammar, einen Festmarsch von Valentin, zwei poesiegetränkte Tongemälde von Sibelius und *Einzug der Götter* aus Rheingold.

In den Aulin'schen Kammermusiksoireen hörten wir Beethoven's Op. 127, Dvorák's Negerquartett, Bach's Flautensonate, Sinding's Pianoquintett, Brahms' Sextett Nr. 2. Besondere Aufmerksamkeit erweckten ein interessantes Piano-

quartett von d'Jndy und eine liebliche Violinsonate von Stenhammar. Franz Neruda gab eine Serie Soireen von mehr privater Natur, und einige Hofkapellisten vereinigten sich zu einer unterhaltenden Soirée für Blasinstrumente.

Vorlesungen mit illustrierenden Konzertvorträgen wurden über die schwedischen Tonsetzer Crusell, Lindblad, Söderman und Wennerberg gehalten. Der letztgenannte ist erst vor Kurzem verschieden, lebt aber unsterblich in seinen patriotischen Männerquartetten und in der Duettensammlung »Gluntarne«, vielleicht die genialste Studentenschilderung, die es in der ganzen Welt giebt. Er schrieb dazu selbst seine Texte — eine Sitte, die in Schweden alt ist, viel älter als Richard Wagner's Auftreten — und das bewunderungswürdigste ist eben die innige Verschmelzung von Wort und Ton. Von unseren dahingeschiedenen Musikern sind noch zu nennen: der Konservatoriendirektor Albert Rubenson und der bekannte Opernkomponist Jwar Hallström.

Stockholm. **Adolf Lindgren.**

Musikaufführungen.

Brest. A l'église Saint-Louis, en présence du nonce, fut exécutée la messe »Regnum coelorum« de Vittoria.

Cassel. 1. Juli. Geistliches Konzert in der neuen lutherischen Kirche. Unter anderem Chor- und Orchesterwerke von Melchior Franck, J. S. Bach, Joh. Mich. Bach, Händel, Walter und Grell.

Nijmegen. 1. August. Konzert des Vokalquartetts G. Zalsman. »Adoramus te« von Corsi; »Tenebrae factae sunt« von Mich. Haydn; »Weihnachtslied« von Prätorius; verschiedene Choräle von Bach.

Vorlesungen über Musik.

Im kommenden Wintersemester werden an den österreichischen Universitäten folgende Vorlesungen über Musikgeschichte und Theorie gehalten:

Prag. Prof. Dr. Heinrich Rietsch: Palestrina und seine Zeit, 1 Stunde wöchentlich. Einführung in die Melodik des deutschen Liedes, 1 St. Musikwissenschaftliche Übungen, 2 St. — Lektor Hans Schneider: Musiktheorie, 3 St. Der deutsche Männergesang, 2 St.

Wien. Prof. Dr. Guido Adler: Beethoven, 1 St. Erklären und Bestimmen von Kunstwerken, 2 St. Übungen im musikhistorischen Institut, 2 St. — Docent Dr. Max Dietz: Ästhetische Untersuchungen auf dem Gebiete der Instrumentalmusik, $1\frac{1}{2}$ St. Musikhistorisches Repetitorium, II. Teil, $1\frac{1}{2}$ St. — Docent Dr. Richard Wallaschek: Ästhetische Theorien der Oper, 2 St. — Lektor Prof. Hermann Grädener: Harmonielehre, 2 St. Einfacher Kontrapunkt a capella, 2 St. — Universitäts-Musikdirektor R. Weinwurm: Gesangskurs, 2 St.

Cassel. Anläßlich des 16. deutsch-evangelischen Kirchengesang-Vereinstags sprach Prof. Dr. Smend (Straßburg) über »Die Bedeutung des Wechselgesanges im evangelischen Gottesdienste«.

Chemnitz. P. Scheider über das Thema »Der rhythmische Choral, ein Hauptmittel zur Belebung des Kirchengesanges«.

Hamburg. Im Winterhalbjahre 1901—1902 veranstaltet, wie alljährlich, die Oberschulbehörde eine große Reihe von Vorlesungen aus allen Gebieten des Wissens. Die musikgeschichtlichen Vorlesungen beschränken sich auf »Beethoven's Neunte Symphonie« von Dr. H. Behn und »Schubert's Leben und Werke« von Dr. M. Friedänder.

Leutzsch (Königreich Sachsen). Kirchschullehrer Laube über »Joh. Seb. Bach's Leben und Wirken«.

Löfsnitz (Königreich Sachsen). Oberlehrer Frenzel über »Grundlagen und Grundfragen zur evangelischen Kirchenmusik«.

Nachrichten von Lehranstalten und Vereinen.

Berlin. Die Herren Prof. X. Scharwenka und Ph. Rüfer, Mitglieder der Akademie der Künste, wurden an Stelle der ausgeschiedenen Professoren Blumner und Vierling zu Senatoren berufen. — Das seit 20 Jahren bestehende Konservatorium Klindworth-Scharwenka (Dir. Dr. H. Goldschmidt) wird am 1. Oktober durch eine Schauspielschule unter Leitung Dr. H. Oberländer's erweitert werden. Außerdem tritt eine Abteilung für Musikwissenschaften hinzu, in welcher wöchentlich einmal Vorträge über Musikgeschichte, Ästhetik, Formenlehre, Methodik des Klavierspiels, Physiologie und Pädagogik der Gesangskunst abgehalten werden. Vortragende sind die Herren Prof. M. Dessoir, Dr. H. Goldschmidt, Dr. W. Kleefeld, O. Lessmann, Dr. H. Leichtentritt und Prof. X. Scharwenka. Die Schülerzahl der Anstalt betrug im verflossenen Jahre 372, der Lehrkörper bestand aus 27 Mitgliedern. Sehr beachtens- und nachahmenswert ist der Beschluß der Direktion, die Zahl der öffentlichen Schüler-Aufführungen zu vermindern, da allzu häufiges öffentliches Auftreten vom musikpädagogischen Standpunkt gegründete Bedenken errege. Ferner hat die Direktion mit der Leitung des Stern'schen Konservatoriums Verhandlungen darüber gepflogen, ob es sich nicht unter gemeinsamem Vorgehen beider Institute ermöglichen ließe, für diejenigen Schüler, welche sich dem Lehrfach widmen wollen, eine obligatorische Prüfung einzuführen. Der Vorschlag scheiterte an dem Widerspruch des Lehrerkollegiums des Stern'schen Konservatoriums.

Berlin-Charlottenburg. Dr. Oskar Bie, bisher Privaddozent an der Technischen Hochschule, der Verfasser der Schrift »Das Klavier« (1898), wurde zum Professor ernannt.

Darmstadt. Die Ph. Schmitt'sche Akademie für Tonkunst hat am 1. September zur Feier ihres 50jährigen Bestehens einen umfänglichen Bericht über ihre Thätigkeit während dieser Zeit zur Erinnerung für Lehrer, Schüler und Freunde der Anstalt drucken lassen (Darmstadt, Hubert'sche Hofbuchdruckerei). Die Anstalt entstand allmählich aus einer Schule für Klavierspiel und hatte sich fast von Anfang an der Förderung der großherzoglichen Familie zu erfreuen, deren Mitglieder teilweise am Unterricht teilnahmen. Im Jahre 1878 erweiterte sich das Institut zur »Akademie für Tonkunst«; es wurden neben den praktischen Fächern auch Kompositionslehre, Musiktheorie, Musikgeschichte und Aesthetik gelehrt. Die Konzerte, die die Anstalt seit ihrem Beginn veranstaltete, erfreuten sich einer wachsenden Teilnahme der Öffentlichkeit; die Instrumentalmusik von Haydn bis Brahms war dabei der Mit-

telpunkt der Aufführungen. Das Lehrpersonal besteht aus 16 Herren und Damen Beginnend mit 15 Schülerinnen und Schülern hat die Anstalt im Laufe der fünf Jahrzehnte nicht weniger als 1920 Schüler und Schülerinnen ausgebildet. Das Jubiläum wurde durch ein großes Fest-Konzert am 21. September im Saale des städtischen Saalbaues in Darmstadt gefeiert, wobei eine große Zahl früherer Schüler mitwirkte. Ganz eigenartig berührt dabei die Verwendung von zehn Pianos zugleich, auf denen die »Marche célèbre« von Lachner, Mazurka und Walzer von Schulhoff, Krönungsmarsch aus dem »Propheten« von Meyerbeer, Ouverture zu »Rienzi« von Wagner und die Jubel-Ouvertüre von Weber vorgetragen wurden.

Dresden. Der von der Königlichen Generaldirektion der Dresdener Hoftheater für das Jahr 1900—1901 herausgegebene Bericht giebt einen Überblick über die Leistungen in diesem verflossenen Spieljahre. Im Opernhause kamen 62 verschiedene Opern neben 3 Ballets zur Aufführung, darunter 5 Novitäten: »Kain« und »Die Abreise« von E. d'Albert, »Nausikaa« von A. Bungert, »Manru« von J. Paderewski »Samson und Dalila« von St. Saëns. Neu einstudiert wurden: Lortzing's *Wildschütz*' Donizetti's *Regimentstochter*, Kreutzer's *Nachtlager* und Mozart's *Figaro*. Am stärksten vertreten war R. Wagner mit 59 Aufführungen, in weitem Abstande kommt danach St. Saëns mit 20, Mozart und Verdi mit je 12, Weber und Leoncavallo mit je 11, Donizetti und Mascagni mit je 10, Nicolai mit 9, Auber, Bungert und Neßler mit je 8 Aufführungen. Außerdem wurden von der Kapelle noch 15 Konzert-Abende veranstaltet.

Freiburg (Schweiz). Im November findet hier die Eröffnung einer *gregorianischen Akademie* statt. Der Kurs erstreckt sich auf die Dauer eines Semesters und behandelt den gregorianischen Gesang sowohl nach der praktischen wie nach der theoretischen Seite hin. Die erstere umfaßt den Vortrag, die Begleitung und die Leitung des gregorianischen Gesangs, die letztere das Studium der Theorie, Geschichte und Ästhetik; außerdem sollen die Teilnehmer in das Studium der Choral-Handschriften eingeführt werden und Anleitung zu selbständigen wissenschaftlichen Arbeiten erhalten Der Unterricht ist unentgeltlich; Direktor des Instituts ist Prof. Dr. Wagner.

New York. Die »New York State Music Teacher's Association« hielt am 24 bis 27. Juni in Glens Falls (N. Y.) ihre 13. Jahres-Versammlung ab. Das uns übersandte *Official Programm* weist eine rege Teilnahme der Musiker an den Bestrebungen des Vereines, die vor allem auf die Weckung und Erhaltung des Corpsgeistes hinzielen, nach. In 60 Städten hat die Association ihre meist mehrfache Vertretung. Der laufende Jahresbeitrag ist gering, er beträgt 1 Dollar. Präsident ist Louis Arthur Russell in New York. Das Jahresfest brachte eine Anzahl von Vorträgen über Unterricht: *Vocal Music in the Public Schools; Some of the influences that retard its progress and obscure its mission* von R. Greene; *The Technique of Musical Expression* von A. G. Thiers; *The Evolution of the Singing Teachers* von E. von Klenner; *The Practical Side of Harmony* von F. H. Shepard; *Modern Interpretation* von A. J. Goodrich, und eine Fülle praktischer Musikvorführungen, ausschließlich moderner und vorzugsweise amerikanischer Komponisten.

Salzburg. Die Mozart-Gesellschaft hat einen Fonds ins Leben gerufen, aus dessen Mitteln alle fünf Jahre die Kosten zu einem Mozart-Fest bestritten werden sollen. Kaiser Franz Josef hat dem Fonds 2000 Kronen überwiesen; ähnliche Summen stifteten verschiedene Erzherzöge.

Notizen.

Berlin. Der kürzlich verstorbene Verleger Fritz Simrock hat der kgl. Bibliothek die Original-Partitur von Mozart's »Figaro« testamentarisch überwiesen. Der reiche Schatz an Mozart-Autographen, über den die Bibliothek bis jetzt verfügt — es sind etwa 220 Nummern —, ist dadurch um ein wertvolles Stück bereichert worden. Folgende dramatischen Werke Mozart's sind in der Original-Handschrift vertreten: »Apollo et Hyacinthus«, »Bastien und Bastienne«, »La finta semplice«, »Ascanio in Alba«, »I Sogno di Scipione«, »Lucio Silla«, »La finta Giardiniera«, »Il Rè Pastore«, »Zaïde«, Musik zu »König Thamos«, »Idomeneo«, »L'Oca del Cairo«, »Lo Sposo deluso«, »Figaros Hochzeit«, »Così fan tutte«, »Die Zauberflöte«, »Titus«. Ihnen schließen sich an die beiden Oratorien »La Betulia liberata« und »Davidde penitente«, sowie eine große Anzahl von Sonaten, Konzerten, Kammermusik- und Orchesterwerken, darunter die Originale der »Maurerischen Trauermusik«, der Es-dur- (K 543) und der Jupiter-Sinfonie. Auch die kirchlichen Kompositionen Mozart's sind stark vertreten. — Im Verlag von Schuster und Löffler ist eine neue Halbmonatsschrift »Die Musik« erschienen. Der Inhalt der ersten Nummer ist überaus reichhaltig, die Ausstattung glänzend. Am Schlusse finden sich die ersten Bogen einer das 19. Jahrhundert umfassenden musikgeschichtlichen Tabelle. Die Zeitung wird in der Zeitschriftenschau der IMG. Berücksichtigung finden.

Bonn. Das *Beethoven-Museum* beginnt sich mehr und mehr mit Hinterlassenschaften und Reliquien des Meisters zu füllen. Von Manuskripten finden sich Skizzen zum B dur-Quartett op. 130, zur 7. Sinfonie, zum Benediktus und Credo der großen Messe. Beethoven's Instrumente sind durch 3 Klaviere und die 4 Streichinstrumente seines Quartetts, welche von der Königlichen Sammlung alter Musikinstrumente in Berlin auf einige Zeit an das Beethovenhaus hergeliehen worden sind, vertreten. Auch sein Hörrohr, sowie sonstige Gebrauchsgegenstände (Petschaft, Brillen, Rasiermesser, Wanduhr, Spazierstock u. s. w.) werden hier aufbewahrt. Das Museum ist zweistöckig; im zweiten Stock, nach dem Garten zu, liegt das Geburtszimmer.

Leipzig. Ein großes Verdienst um die Verbreitung der Werke von Joh. Brahms hat sich die Verlagsfirma Ernst Eulenburg erworben. Mit dem 1. September begann sie mit der Herausgabe sämtlicher Sinfonien, Quartette und Trios des Meisters und zwar innerhalb ihrer bekannten »Kleinen Partitur-Ausgaben«. Die Partitur einer Sinfonie kostet 4 *M*, eines Quartetts 2,50 *M* und eines Klaviertrios 2 *M*.

London. 12 Menuetts für Orchester von Mozart gelangten unlängst zum Verkauf. Es sind von der Hand Mozart's selbst herrührende Partituren aus den Jahren 1772 und 1773. Der Erlös betrug 37 £.

Neuchâtel. Unter dem Titel »La Musique en Suisse« ist hier eine neue Musik-Zeitung erschienen, deren Redakteur der bekannte schweizerische Tonkünstler E. Jacques-Dalcroze ist. Sie vertritt hauptsächlich die musikalischen Interessen der französischen Schweiz; eine reich illustrierte Spezialnummer behandelt das Genfer Musikfest vom 22.—24. Juni dieses Jahres. Die Zeitung wird mit der IMG. in Austausch-Verhältnis treten.

Rom. Im Anschluß an den im nächsten Frühjahr stattfindenden großen internationalen *historischen Kongreß* soll auch eine *Musik- und Theater-Ausstellung* abgehalten werden. Sie soll alles umfassen, was sich auf die dramatischen Werke, die Schauspieler, Costüme, Dekorationen u. s. w. bezieht. In einer großen Serie von Illustrationen soll die Entwicklung aller Zweige von Oper und Drama seit ihrer Entstehung vorgeführt werden. Eine besondere Abteilung der Ausstellung wird Verdi gewidmet sein.

Wien. Einen noch unveröffentlichten Brief Mozart's macht das »Neue Wiener Journal« bekannt. Er ist vom 14. Januar 1774 aus München datiert und hat folgenden Wortlaut:

»Mein lieber Freund!

Gott Lob! Meine opera ist gestern als den 13ten in scena gegangen, und so gut ausgefallen, daß ich Dir den Lärm ohnmöglich beschreiben kann. Nach einer jeden Aria war alzeit ein erschröckliches Getös mit Glatschen. Wie die opera aus war, so ist unter der Zeit wo man still ist, bis das Ballett anfängt, nichts als geglatscht und bravo geschryen worden.

Ich hab den Churfürst und den Hoheiten die Händ geküßt, welche alle sehr gnädig waren.

Heunt in aller Frühe schickt S. Fürstlichgenaden Bischof in Chiemsee her, und lößt mir gratulieren.

Am künftigen Freytag wird die opera abermahl geben wern, und ich bin sehr notwendig bei der Produktion.

Meine Empfehlung an alle gut Freund und Freundinnen.

Addieu. Wolfgang.«

Die hier erwähnte Oper ist die für den Münchener Carneval im Auftrag des Kurfürsten Maximilian geschriebene »Finta Giardiniera«, die am 13. Januar zum ersten Male in Szene ging. Der Eindruck des Werkes auf das Publikum entsprach thatsächlich der in dem Briefe gegebenen Schilderung. Schubart z. B. sagte in der Teutschen Chronik (1775, S. 267): »Wenn Mozart nicht eine im Gewächshaus getriebene Pflanze ist, so muß er einer der größten musikalischen Komponisten werden, die jemals gelebt haben.«

Als Nachtrag zu dem Kataloge der Werke Johann Christian Bach's von Max Schwarz in Heft 3 des zweiten Jahrganges unserer Sammelbände macht die Musikalische Abteilung der Königlich Bayrischen Hof- und Staatsbibliothek (Dr. Schulz) die Mitteilung, daß die Arie *Non so d'onde viene quel tenero affetto* aus der Oper »Olimpiada«, sowie das *Te deum laudamus* J. Christian Bach's sich handschriftlich in Partitur auch in der genannten Bibliothek in München befinden.

Gestorben: Johann Georg Leitert, in der sächsischen Irrenanstalt St. Hubertusburg im 49. Lebensjahre. Er war seit seinem 13. Jahre als Klaviervirtuos viel gefeiert, ein Lieblingsschüler F. Liszt's, 1879 bis 1881 Lehrer an der Horak'schen Klavierschule in Wien und seitdem in Paris als Lehrer und Konzertspieler wirkend. — Am 13. September starb in seinem Wohnsitze Bergedorf unser verehrtes Sektionsvorstands-Mitglied Dr. **Friedrich Chrysander** im Alter von 75 Jahren, ein Mann von den höchsten Verdiensten um die Entwickelung der Musikwissenschaft, dessen Lebensarbeit zugleich in das praktische Musikleben viel stärker eingegriffen hat, als es dem oberflächlichen Blicke scheint. Das nächste Heft unserer Zeitschrift wird eine eingehendere Darstellung seines Wirkens bringen.

Kritische Bücherschau

der neu-erschienenen Bücher und Schriften über Musik.

Referenten: **O. Fleischer, Ch. Maclean, J. S. Shedlock.**

Broadhouse, John. Life of Chopin by Franz Liszt. Translated in full for the first time. London, Reeves. pp. 240.

Liszt's delightful rhapsody on Chopin was published at Paris in 1852, and in 1879 there appeared a second edition. It is by no means an easy book to turn into English, yet making all allowance for idiomatic difficulties the translation cannot be praised. It is in fact very bad. Specimens will not here be given, but if this judgment were challenged a whole legion of passages could in defence be named. Then again many proper names are in-

correctly spelt. »Translated in full« stands on the title-page; yet it is not a full translation of either the first or the second edition, as will at once be seen if page 3 be compared with one or the other.

J. S. S.

Gaïsser, Dom Hugues. Le système musical de l'église grecque d'après la tradition. Rome, via Babuino 149 et Abbaye de Maredsous (Belgique), 1901 — VI und 172 S. 8⁰ nebst Anhang von 8 S. Notenbeispielen. Fr. 5,—.

Ein ernstes Buch. Der Verf. ist einer von den vielen wissenschaftlich, eifrig und streng arbeitenden Benediktinern, übrigens Professor am griechischen Kolleg in Rom. Die einzelnen Teile des vorliegenden Werkes erschienen schon aufsatzweise in der *Revue bénédictine* de Maredsous 1899—1901, doch tritt nun ganz naturgemäß das Ganze reifer vor uns. Ziel der Studien ist, eine möglichst vollständige Darstellung der Musiktheorie des griechischen liturgischen Gesanges darzubieten, wie sie jetzt ist und geworden ist. Der Zweck ist aber in erster Linie ein wesentlich praktischer: *la »restauration« de la musique ecclésiastique grecque dans sa première et authentique beauté.* Das Hilfsmittel zur Erreichung dieses Zweckes sah der Verf. mit Recht in der musikgeschichtlichen Forschung an der Hand der griechischen Musiktheoriker der Neuzeit und des Mittelalters. Der Weg solcher Arbeiten ist freilich dornenvoll, wie selten einer im Gebiete der Musikwissenschaft; überall stößt da der Forscher auf Probleme, die er entweder scheu umgehen oder aber lösen muß. Manche Streitfrage hat der Verf. auch befriedigend abgethan. Besonders ist es die geschichtliche Verknüpfung des modernen griechischen Musiksystemes mit den früheren, die er zum Gegenstand seiner Untersuchung macht. Hierbei ist es entscheidend für den Gang seiner Arbeit geworden, daß er die griechische Musiktheorie der Jetztzeit zum Ausgangspunkte macht, statt chronologisch richtiger von der altgriechischen aus der Entwicklung vorwärtsschreitend zu folgen. Dieses Rückwärtsgehen hat meist etwas bedenkliches und weist nur zu oft auf den Mangel an Bindegliedern zwischen Altertum und Neuzeit hin. So auch hier. Grundlage vorliegender Untersuchungen ist die Darlegung, daß die erste Tonart der heutigen byzantinischen Musik, *dorisch* genannt, genau der altgriechischen dorischen Tonart (*E-e*) entspreche, nur um einen Ton tiefer transponiert, also *D-d* mit *es* und *b*. Beweis dafür ist dem Verf. vor allem der heutige Gebrauch und die Feststellung der modernen Theoretiker, die zweite und sechste Stufe um einen Viertelton tiefer zu singen. Aber kann dieser Beweis auch nur annähernd genügen? Wenn die erste byzantinische Tonart wirklich die altgriechisch-dorische Tonfolge von unten nach oben $\frac{1}{2}$ 1 1 1 $\frac{1}{2}$ 1 1 von jeher gehabt hätte, so wäre es Niemandem eingefallen, sie der Oktavengattung *D-d*, d. h. der ersten Tonart der lateinischen Kirche (Dorisch) gleichzusetzen, da doch diese Gleichsetzung nur von solchen ausgehen konnte, die sowohl mit dem modernen griechischen als dem abendländischen Tonsystem bekannt waren. Daß es dennoch geschehen ist, und man nicht vielmehr von vornherein die Oktavgattung *E-e* als modern griechische bezeichnet hat, spricht meines Erachtens gerade dafür, daß die Erniedrigungen der Sekunde und Sexte erst ganz neuen Ursprunges sind, vielleicht entstanden unter den Bemühungen der jüngeren griechischen Musiker-Generationen um eine geschichtliche Erkenntnis ihrer Musik. Für das Mittelalter scheint mir der zwingende Beweis für die Beibehaltung der alten dorischen Oktavengattung als Haupttonart nicht erbracht. Die alten Bezeichnungen *Dorisch*, *Phrygisch* u. s. w., erscheinen bei den Byzantinern ebenso wie im Abendlande, erst in der zweiten Hälfte des Mittelalters, also nach der ersten Renaissancezeit, wieder; von den Byzantinern sind sie noch offenbarer mißverstanden worden als von den Lateinern, darüber läßt schon die byzantinische Reihenfolge *Dorisch*, *Lydisch*, *Phrygisch* kaum einen Zweifel aufkommen. Die musiktheoretische Überlieferung ist also keineswegs so ununterbrochen. Bei der weit klaffenden Lücke der musiktheoretischen Tradition im früheren Mittelalter können wir selbst aus den Abhandlungen des Bryennius kein klares Bild von der Musik jener Zeiten gewinnen. Hier vermag nur eins das Fehlende zu ersetzen: die gründliche Erkenntnis der zahlreichen mittelalterlichen Denkmäler der praktischen Musik, also die griechischen Neumenhandschriften. Aber bis jetzt ist von einer solchen noch nichts zu Tage getreten. Wenn ich bei dieser Gelegenheit — nicht ohne einige Scheu — bemerke, daß binnen kurzer Frist die Zeit der Unkenntnis der griechischen Neumenschrift hinter uns liegen wird (es ist nur noch Sache der Drucklegung), so hat das den Zweck, mich hier von einer eingehenderen Widerlegung mehrerer Hypothesen in vorliegendem Werke zu dispensieren. Interessant und geistreich aber bleiben die zum Teil kühnen Hypothesen, wie diejenigen, welche eine Beziehung der grie-

chischen Musik zum orientalischen Uraltertum anzubahnen versuchen. Die Zeichen für die verschiedenen Tonarten, die sogenannten *Martyrien*, sind nämlich nach Gaïsser's Meinung ursprünglich chaldäische Buchstaben und die Syllabierungen der Tonart-Formeln (*Epechemata*) sind ihm der Rest einer urorientalischen Solmisation. Doch kann ich mich weder mit der Beweisführung noch mit dem Ergebnis einverstanden erklären. Die Martyrien-Zeichen haben für den Paläographen keine Schwierigkeiten; denn z. B. das Zeichen *u* ist eine Form des Buchstabens β, die in den Handschriften des 11. und 12. Jahrhunderts vieltausendfältig vorkommt und bedeutet also, wie *α* den ersten, *γ* den dritten, so β den zweiten Ton. Ebenso verhält es sich mit der Martyrie des vierten Tones und derjenigen des dritten plagalen, die — wie Thibaut ganz richtig erkannt hat — nichts ist, als die Abkürzung des Wortes *βαρύς*. Die Erklärung der Epechemata ist freilich schwieriger, aber sicherlich einfacher, als die hier gegebene; zum mindesten widerstreitet die Rekonstruktion der behaupteten altorientalischen Solmisation (S. 77) den Thatsachen der alten Musikhandschriften und ihren völlig sicheren und allgemein gebräuchlichen tonlichen Bedeutungen. Wenn also von den Untersuchungen Gaïsser's nicht alles vor den Ergebnissen einer kommenden Forschung Stand halten, vielleicht sogar nur wenig davon bleiben wird, so bin ich doch weit entfernt, dem Verf. daraus einen Vorwurf machen zu wollen. Mit seinem Thema bezog er sich ja nur auf die theoretische, nicht auf die praktische Seite der griechischen Musik; aber nirgends sieht man auch deutlicher, wie unlösbar beide Seiten der Tonkunst mitsammen verknüpft sind, so daß die eine mit der anderen steht oder fällt. Nochmals sei betont, daß trotz alledem dieses Buch zu den tiefst angelegten Erscheinungen auf dem noch recht brachliegenden Gebiete musik-philologischer Forschung über die byzantinische Musik gehört.

O. F.

(**Kraus**, Alexander). Catalogo della Collezione Etnografica-musicale Kraus in Firenze. Sezione Instrumenti Musicali. Firenze, Salvadore Landi, 1901 — 29 S. gr. 8°.

Die Instrumenten-Sammlung des Barons Alexander Kraus in Florenz gehört zu den bedeutendsten Instrumenten-Sammlungen in Privathänden. Ganz besonders ragen unter ihren Schätzen die fünf anthentischen Klaviere des Erfinders der Hammer-Mechanik, Bartolomeo Cristofori, hervor, nämlich ein Spinett, das Cristofori 1693 für Ferdinand II. von Medici baute, ein *Archicembalo da suonarsi ritto* von 1726, ein Cembalo von 1722, ein *Pianoforte a corda* von 1726 und ein Mechanik-Modell für Pianoforte von 1711. Ferner sind Unika eine 14-saitige *Arciviola di Lira* von 1659 (die in der Hand einer Nonne in einem stimmungsvollen Bilde wiedergegeben ist), eine Gambe von Gasparo da Salò und eine *Welsch-Geige* wie sie Agricola abbildet. Aber auch sonst bietet die Sammlung des historisch Wichtigen überraschend viel: ein echtes Clavicytherium, eine *Sordina* von Alfonso Caavella da Venezia von 1502, zwei *Monochorde* von Domenico da Pesaro 1533 und 1545, ein Cembalo, das 1569 für Ercole II. d'Este von Ferrara gebaut wurde, u. a. Klaviere des 16. und 17. Jahrhunderts, ein *Salterio monastico* von Carlo Antonio Magnoni di Siena 1514, mehrere antike Blasinstrumente in Originalen und Nachbildungen, ein *Clarecin brisé* von Marius in Paris 1713, ein Tafelklavier von Stein in Augsburg 1725, ein Cembalo mit eingefügter Hammer-Mechanik von Zumpe 1754 u. s. w. Von nicht geringerer Wichtigkeit und am zahlreichsten in der Sammlung vertreten sind die außer-europäischen National-Instrumente aus Japan, Korea, China, Anam, Siam, Indien, Persien, Arabien und Kleinasien. Die javanischen Inseln, Neu-Brittanien, Neu-Caledonien; Ägypten, Abessinien, Nord-, Mittel- und Süd-Amerika und die vielen Nationen Europas haben Vertreter ihrer instrumentalen Volksmusik hierher entsendet, und der Besitzer hat Recht, wenn er sein Museum ein völkerpsychologisches nennt. Er kann auf den Besitz mancher seltenen Besonderheit darunter, wie z. B. der japanischen Saghe-Koto (dem Psalter der Konkubinen des Mikado) und des Kao-tari (der antiken Guitarre der Insel Liu-Kiu) mit Recht stolz sein. Seit dem Jahre 1875 sammelt der Besitzer, von seinem Vater auf die Unzulänglichkeit der Litteratur über die musikalischen Instrumente hingewiesen, und in diesem Vierteljahrhundert hat er nicht weniger als 1076 in seinem Katalog zu verzeichnen. Fürwahr eine große Leistung für einen Privatmann, welche nicht nur ihn, sondern auch seine Landsleute mit Befriedigung und Stolz erfüllen sollte. Denn er hat das nachgeholt und mit eigenen Mühen und Mitteln geschaffen, was eigentlich Sache eines großen Gemeinwesens, Sache der Regierung sein sollte, und was das heißt, weiß Jeder zu würdigen, der die ungeheuren Opfer an Zeit und Geld für eine solche Schöpfung kennt.

O. F.

Münzer, Georg. Heinrich Marschner. (Berühmte Musiker XII.) Berlin, Verlagsgesellschaft Harmonie, 1901. — 90 S. gr. 8⁰. Mit vielen Abbildungen, gebunden *M* 4,—.

Mit Recht betont der Verf., daß man Marschner jetzt über Gebühr vernachlässige und daß namentlich die musikgeschichtliche Forschung sich ungerechtfertigter Maßen gegen diesen gerade geschichtlich interessanten Komponisten zurückhaltend gezeigt habe. Denn ist es auch begreiflich, daß ein Meister, der nicht zu den größten Genies seiner Zeit gehörte oder ihren Bahnen nachwandelte, sondern der seine Bedeutung in der Rolle eines Vorkämpfers hat, von den nachfolgenden Erfüllern seiner Strebungen erdrückt wird, so liegt doch gerade ein solcher Vermittler zwischen zwei dramatischen Stilperioden dem Historiker nahe. Deshalb ist es dem Verf. zu danken, daß er diese Aufgabe übernommen hat. Daher ist aber auch andererseits das reich und schön mit Bildern und Facsimilia ausgestattete Buch nicht eine bloße gedrängte Übersicht über bisher vorhandenes Material geworden, sondern bildet zugleich ein Quellenwerk für die Biographie des Komponisten des Vampyr, des Templer und Jüdin und des Hans Heiling, die sich übrigens recht gut liest.
O. F.

Musiker-Kalender, Allgemeiner Deutscher, für 1902. Berlin, Raabe und Plothow. 1. Teil: Notizbuch, 2. Teil: Adreßbuch. — 155 und 456 + 48 S. kl. 8⁰.

Dieser 24. Jahrgang des bekannten Taschenbuches reiht sich den bisherigen würdig an (vgl. Zeitschrift der IMG. I, S. 56). Die Anzahl der im Adreßbuche durch ihre ansässigen Musiker, Musikvereine, Musikinstitute u. s. w. wohl nahezu vollzählig vertretenen Städte beträgt 363, darunter neu aufgenommen London. Welche Schwierigkeiten die Zusammenstellung eines solchen Adreßbuches macht und wie wenig die Musiker für dieses ihnen doch so nützliche Handbuch dem fleißigen Herausgeber Dank zu wissen scheinen, ergiebt sich aus der Klage des Vorwortes, daß von 5000 ausgesandten Anfragekarten bequemster Einrichtung doch nur 600 mit Antwort zurückgekommen sind. Da ist es in der That zu verwundern und anzuerkennen, daß trotzdem das Büchlein so zuverlässig geworden ist.
O. F.

Musiker-Kalender, Max Hesse's deutscher, für das Jahr 1902. 17. Jahrgang. Leizig, Max Hesse's Verlag. — 541 S. kl. 8⁰. *M* 1,50.

Das Hesse'sche Vademecum des Musikers hat sich die Aufgabe gestellt, nicht nur ein möglichst zuverlässiges Adreßbuch zu sein, sondern auch das Nachschlage-Bedürfnis der musikalischen Welt durch den Stoff zu einem deutlichen Bilde von dem Stande der Musikpflege in den einzelnen Städten sowie durch Daten über die Musiker, deren persönliche Adressen dem Himmel angehören, in einem umfänglichen Geburts- und Sterbekalender zu befriedigen. Der »Konzertbericht aus Deutschland«, der diesmal 60 Seiten umfaßt, stellt eine musikhistorisch gar nicht genug zu schätzende Arbeit dar. Das Büchlein bringt ferner den lebensvollen Stahlstich von Prof. Riemann's Bildnis und den Text von dessen Antrittsvorlesung an der Leipziger Universität über »Die Aufgaben der Musikphilologie«. Dieser Aufsatz ist lesenswert. Er zeigt, daß die moderne Musikwissenschaft persönlich und sachlich mit der Sprachwissenschaft zusammenhängt, ohne doch ein Anhängsel oder eine Unterabteilung davon zu sein, da sie auf eine ureigene Forschungs-Methode und Betrachtungsweise von vornherein angewiesen sei. Als höchste Aufgabe der Musikwissenschaft bezeichnet er schließlich die Analyse und Exegese des Inhaltes der Kompositionen, was ich so ohne Vorbehalt nicht zugeben kann; aber selbst wenn das der Fall und diese nicht vielmehr Sache des reproduzierenden Künstlers wäre, so hat die Musikwissenschaft doch so viele und herrliche Aufgaben noch zu lösen, daß sie vor der Hand zu jenem Ziele noch nicht kommen kann, was übrigens ihren Wert und ihr Recht auf allseitige Anerkennung genau so wenig verringert, als das Fehlen der Exegese z. B. den Wert und die Rechte der vergleichenden Sprachwissenschaft schmälert.
O. F.

Rhys, John. Celtic Folk Lore, Welsh and Manx. 2 vols. pp. 718, Oxford Clarendon Press, 1901. 2 vols. pp. 718, 8vo.

Spite of this grouping, Manx is very much nearer to Irish or Scottish than to Welsh. The sunny Isle of Man in the Irish Sea, whose heraldic 3 legs (cf. Sicily, *Θρινακίη*, Od. xi, 107) point to Ireland, Scotland, and England, is Caesar's Mona, Pliny's Monapia, Ptolemy's *μοναρίνα*, Irish Manann, Welsh Manaw, Icelandic Mön; and no one knows what the name means. Its House of 24 Keys (the »chosen«) unwisely de-Scandinavianized in etymology by last year's history of the island.

Was especially infested by Norwegian Vikings, and once visited by Olaf Tryggvasson of the »Long Serpent« himself. Has a Pictish-Celtic-Scandinavian population, and is a happy hunting-ground of the archaeologist, but with no literature and the first Manx-English dictionary was pub. 1835. The pre-Aryan mountaineer Picts still plainly represented, with the high instep »under which the water runs«; they count by fives (pentatonic scale). The Manx say that to have a vision of the old mysteries of elvedom one must stand on the feet of a native; contact with these legends will give a dim view of the almost incredible imagination of man's childhood. Reader will find in the book generally architypes of musically-set tales, Le Roi d'Ys, Die Feen, Rip van Winkle, Undine, Walpurgis Night, &c.; to say nothing of the later Arturian romances (cf. p. 137). Irish legend-texts are known in Germany through the work of Whitley Stokes, Windisch, Kuno Meyer, &c; also passim the Zeitschrift für celtische Philologie (Halle); Welsh and Manx legends are not so well known. Author is Oxford Professor of Celtic, and Principal of Jesus College, Oxford. C. M.

Sutherland, George. Twentieth Century Inventions, a Forecast. Longmans Green & Co., London, New York, and Bombay. 1901. pp. 286. 8vo.

Prophecies by a patents-expert under the heads of Natural power, Storage of power, Artificial power, Road and rail, Ships, Agriculture, Mining, Domestic, Electric messages, Water, Music, News illustrated and otherwise. An attractive bookfull. In music the prophecies are: — Sostinente pianofortes by directing streams of air on to each sounding string, Easier regulation of tuning of pianofortes by springs and weights, Improved semi-dumb but not wholly dumb digitoria, Graduated organ-touch, Orchestral conductor invisible and marking time and giving signals to players through electrical communication. About the capital question of quenching human-made and persistent generalnoise towns and cities, there is nothing said. C. M.

Williams, C. F. Abdy. Handel, London, Dent, 1901. pp. 268. Small 8vo.

This volume forms one of the series "The Master Musicians" edited by Frederick J. Crowest. There are lives of the great composer by the Rev. J. Mainwaring, Victor Schoelcher, and W. S. Rockstro; but for varied reasons into which one need not now enter not one of these is really satisfactory. Then there is the great work of Chrysander "G. F. Händel", which is still incomplete, nay has been so for many years; but this is intended for students and writers, not for the general public. The present author has merely given the life of Handel in popular form, and has avoided as far as possible technicalities, which certainly would be out of place in a volume of this kind. It must be acknowledged that the author had no easy task. The lives of composers like Mozart, Mendelssohn, or Liszt, who travelled and who moreover wrote clever and charming letters, give opportunities to a biographer to put romantic colouring into his story; but Handel's life for the most part was a prosaic one. The real interest of the man lies in the works which he bequeathed to posterity, and a mere record of the date at which some opera or oratorio was begun and completed, and when and where it was produced does not make very entertaining reading. In some instances the present author does try to present subject-matter of this kind in an attractive way, but for any extra space thus use dother portions suffer; about 7 pages for instance are devoted to "The Messiah", and these by the way principally concern the text, whereas to "Samson" are given only 7 lines. The author says a little about Handel's well-known propensity to borrow from other composers. He does not believe that in so doing it occurred to Handel that he was acting dishonourably. No one, so far as the undersigned is aware, has ever suggested that. The morality of the deed is perhaps open to question, but the curiosity of the thing is what chiefly interests musicians; though some of the borrowings may have been unconscious, there are some of which the same can certainly not be said. The volume includes a bibliography not free from error, and not as complete as it ought to have been. There are also some portraits, pictures, and two facsimiles, — the first page of "The Messiah" and the last of "Jephtha". J. S. S.

Eingesandte Musikalien.

Referent: **O. Fleischer.**

Besprechung in zusammenfassenden Artikeln bleibt vorbehalten.

Verlag Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Berwald, W. Sonate für Violine u. Pianoforte, op 21. (Breitkopf & Härtels Violinbibliothek.) Part. M 5,—.

Eine dreisätzige Sonate (Allegro pastorale, Romanze, Finale) von nicht sehr großem Reize und wenig ausgeprägter Individualität; kaum daß sich irgendwo eine Cantilene entwickelt; übrigens nicht eben schwer für den Geiger wie Klavierspieler.

Busoni, Ferruccio Benvenuto. Zweite Sonate für Klavier und Violine, op. 36ª. M 6,90.

Ein Werk voll Feuer und Kraft reizt diese Sonate durch ihre lebendige Technik in Violine und Klavier. Mir scheint, daß sie zu dem Besten gehört was Busoni gesetzt und was überhaupt die jüngste Sonaten-Komposition hervorgebracht hat.

Denkmäler Deutscher Tonkunst. Erste Folge. Herausgegeben von der Musikgeschichtlichen Kommission unter Leitung des Wirkl. Geh. Rathes Dr. theol. et phil. Freiherrn von Liliencron. Vierter Band. Johann Kuhnau's Klavierwerke, herausgeg. von Karl Paesler. Leipzig — XXXVI u. 177 S. gr. fol. n. M 15,—.

In seiner überaus sorgfältigen und vortrefflichen Einleitung weist der Herausgeber, Dr. Karl Paesler, auf die für uns Deutsche betrübliche Thatsache hin, daß trotz ihrer anerkannten großen geschichtlichen Bedeutung und musikalischen Wirksamkeit die Werke Kuhnau's in Deutschland weniger bekannt seien, als in Frankreich, wo Farrenc, und in England, wo Shedlock einzelne Teile derselben neu herausgegeben haben. Die Herausgabe der sämtlichen Klavierwerke des Vorgängers J. S. Bach's durch die Denkmäler Deutscher Tonkunst ist daher ein Akt der Pietät gegen denjenigen, dem die Musikgeschichte die ältere Form der deutschen Klaviersonate verdankt und welcher die deutsche Programm-Musik in seiner Zeit am eifrigsten und erfolgreichsten vertrat. Die ältere deutsche Klaviersonate ist eine Übertragung der italienischen Kammersonate auf das Klavier. Die erste Kuhnau'sche Sonate (in *B*) erschien als Anhang zum zweiten Teile seiner »Klavier-Übung« 1692, und der Beifall und die Nachfrage, die man ihr zollte, bewogen den Komponisten zur schleunigen Schöpfung und Herausgabe von 7 weiteren Sonaten in den »Frischen Klavier-Früchten«. Die beiden Teile der Klavier-Übung und die Frischen Klavier-Früchte sind es denn, die hier neu herausgegeben werden, wozu sich — als glänzendstes Zeugnis Kuhnau's für die Programm-Musik — noch die »Biblischen Historien« mit ihren 6 programmatischen Sonaten gesellen. Wenn uns in den letzteren auch manches gar zu naiv erscheinen will, so müssen wir denselben Geist jener Zeit mit in Rechnung setzen, der auch bei Bach oft die religiösen Empfindungen häßlich und spielerisch macht. Parodistische und satirische Neigungen besaß freilich Kuhnau genug; aber in religiösen Dingen konnte ihm Niemand in seiner Zeit Frivolität nachsagen. Naiv ist diese Musik auch in musikalischer Hinsicht: es wird hier gar nicht so streng auf eine sorgfältige und reinliche Stimmführung gesehen. Es genügt meist, wenn nur die beiden äußeren Stimmen schlechte Fortschreitungen und dergleichen vermeiden; die Mittelstimmen sind nur Füllsel, und hier kam es auf ein paar Oktaven- oder Quinten-Parallelen gar nicht an, denn — man hörte auf dem Klavicymbel doch nur die großen Klangmassen. Daß diese Naivität gesund ist, gesünder als die grübelnde, die immer nur auf strengste Befolgung der Regeln, der musikalischen »Tabulatur« achtet und darüber den großen Zug des Ganzen blöden Auges übersieht, das ist gewiß: aber für die damalige Zeit der streng geprüften Kantoren und Organisten war es eine Kühnheit, die manch Anderem, der sich nicht wie Kuhnau eines ungeheuren Rufes auch als Gelehrter erfreute, das Amt gekostet hätte. Kuhnau's späteres Leben läßt ahnen, daß diese Kühnheit nicht von Jedem vertragen und von Manchem ihm nachgetragen worden ist. — Die Neuausgabe Paesler's ist auf das sorgsamste durchgedacht. Die vielen Willkürlichkeiten in der Schreibweise, die sich in Kuhnau's Klavierwerken finden, machten dem Herausgeber viel Kopfzerbrechen und oft mußte er langwierige Registrierungen vornehmen, nur um nachzuweisen, daß wirklich Will-

kür und nicht etwa ein uns unbekanntes Gesetz oder ein fester Gebrauch vorlägen. Besondere Schwierigkeiten machten die Ornamentzeichen, deren Bedeutung für jeden Einzelfall auch von dem so sorgfältigen Herausgeber nicht immer erbracht werden konnte. Aber dieses Gebiet gehört überhaupt durch seine große Mannigfaltigkeit und lokale und persönliche Willkür zu den schwierigsten. Paesler hat zu dessen Aufklärung durch seine getreue Arbeit viel grundlegendes Material beigetragen.

Mozart, W. A. Grosse Messe in C-moll. Nach Mozartschen Vorlagen vervollständigt von Alois Schmitt. Klavierauszug mit Text ℳ 6,—, Part. ℳ 15,—.

Wohl zu den schwierigsten und undankbarsten Aufgaben eines Musikers gehört es, unvollendet liegengebliebene Tonwerke eines anderen Komponisten zu ergänzen oder gar zu vollenden. Es gehört dazu die ganze Begeisterung eines Idealisten, dessen Individualität und Können in seinem Vorbilde völlig aufgehen muss, will er anders seiner Aufgabe auch nur annähernd gerecht werden. Wenn aber der Meister, neben den der Ergänzer tritt, gar ein Mozart, und das zu vervollständigende Fragment ein so erhabenes und tiefangelegtes ist, wie die C-moll-Messe, die mit dem Requiem das Bedeutendste an Kirchenmusik ist, was Mozart geleistet hat merkwürdigerweise sind beide unvollendet geblieben, so wird die Aufgabe geradezu kühn und bedarf besonderer Rechtfertigung. Diese liegt in unserem Falle in der eigenartigen Geschichte des Werkes selbst, die dem Ergänzer Alois Schmitt, dem früheren Hofkapellmeister und jetzigen Dirigenten des großen Mozart-Vereines in Dresden, auf halbem Wege entgegenkam. Mozart hat selbst den Weg gezeigt, der einzuschlagen war. 1783 hatte er Kyrie, Gloria, Sanctus, Benedictus und einen Teil des Credo vollendet und die Messe so aufführen lassen. Anderthalb Jahre später griff er auf den Torso zurück, als er in viel zu knapp bemessener Zeit das italienische Oratorium »Davidde penitente« zu liefern hatte. Die einzelnen Stücke wurden mit untergelegtem italienischem Texte verwendet und durch andere Stücke ergänzt. Schmitt hat nunmehr die Musik der Messe ihrer ursprünglichen Bestimmung zurückgegeben und Mozarts Vorgange nachfolgend, aber sinngemäßer, den Torso durch andre Kirchenstücke Mozarts ergänzt. In dieser Gestalt ist es in Dresden am 3. April 1901 durch den Mozartverein aufgeführt und von den Zuhörern als schön und würdig gutgeheißen worden.

Verlag Heinrich vom Ende, Köln am Rhein.

Kessel, Franz. Belsazar, Ballade von H. Heine, für gemischten Chor und Orchester. Klavierauszug ℳ 2,50.

Der wegen seiner musikalisch so vortrefflich brauchbaren Gegensätze beliebte Text Heine's ist hier sehr effektvoll in Musik überlegen. Besonders fein ausgearbeitet sind bei den Übergängen zu bewegteren Momenten oder bei Rückkehr von solchen zu ruhigeren Zuständen die rhythmischen Verhältnisse. Zu lang ist für mein Gefühl die Instrumental-Partie nach Belsazars Hohnspruch auf Jehovah (S. 12, Buchstabe M), deren Ausdehnung in Widerspruch steht mit den nächstfolgenden Worten »doch kaum das grause Wort verklang«. Harmonisch wird mir etwas zuviel mit dem verminderten Septimen-Akkord gearbeitet. Das nicht zu lange, nicht zu kurze Chorwerk wird ein gutes Repertoirestück für alle gemischten Gesangvereine werden.

Pieper, Karl. Sir Aethelbert, Ballade von Felix Dahn, für Männerchor. Part. ℳ —,80.

Eine Ballade von so dramatischem Ausdruck wie die Dahn's für Männerchor *a capella* zu setzen, ist kein leichtes Unternehmen. Denn dem Männerchor fehlt recht viel von dem, was zur dramatischen Charakteristik unbedingt notwendig ist: Mannigfaltigkeit der Klangfarben, leichte Beweglichkeit, genügende Kontrastfähigkeit. Der Komponist kann den recht fühlbaren Mangel nur durch schöne oder interessante Melodik, frappierende Modulations-Wendungen, charakteristische Rhythmen, scharfe und doch nicht verletzende dissonante Zusammenklänge und dergl. wett machen. Alles dieses wendet auch der Komponist vorliegenden Chores an. Offenbar ist sein ernstes Streben, den leidigen Liedertafelton zu meiden, und es gelingt ihm auch im Großen und Ganzen. Zuweilen sind die Wirkungen wirklich realistisch, wie bei der Stelle des zweiten Teils *»und Glock' und Orgel dröhnt«*, wo man in dem langgehaltenen Quintsext-Akkord, durch den sich eine Baßfigur hindurchschwingt, wirklichen Glockenklang zu hören vermeint. Trotz vieler Finessen der Stimmführung und Modulation ist doch alles gesanglich, die reichlichen Dissonanzen wohl aufgelöst und fast immer auch gut vorbereitet, die Ausführung also nicht eben besonders schwer. Natürlich muß das Ganze gut einstudiert werden, um Wohllaut zu er-

zielen, und Tenöre, die bis zum hohen *c* hinauf gehen, gehören auch dazu.

Steinhauser, Carl. »Meine Göttin« von Wolfg. von Goethe. Für Sopransolo, gemischten Chor und Orchester. Werk 59. English translation by Edgar Alfred Bewring. Klavierauszug *M* 5,—.

Ein gewagtes Stück, diese Vertonung einer philosophirenden Goetheschen Lyrik, die sich wie ein Stückchen Pindar ausnimmt. Des Gedichtes Schönheit beruht — so meisterhaft Goethe auch diesen Hymnus auf die Phantasie durch anschaulichen Ausdruck zu beleben weiß — im letzten Grunde doch nicht auf Anschauung und Empfindung, sondern auf Gedankenentwicklung und sprachlicher Ausdrucksschönheit. Da hat der Komponist einen sehr schweren Stand. Erreicht seine Musik den grandiosen Schwung des Gedichtes, dann bedarf sie eigentlich des Wortes überhaupt nicht mehr; sie wird zur ureigenen, zur musikalischen Darstellung des Themas seinem Empfindungsgehalte, und nicht mehr seiner gedanklichen Deduktion nach. Der große Apparat an Instrumenten, an Modulationen, rhythmischen Verschiebungen, auch an polyphonen Mitteln, die der Komponist hier angewendet hat, wird den Zuhörer über die innere Unwahrscheinlichkeit schwer hinwegzutäuschen vermögen. Zahlreiche sprachliche Erläuterungen des Komponisten in seiner Partitur, die zum Teil die Dichterworte interpretiren sollen, wie z. B. (S. 31): »Die leidenschaftliche Stimmung weicht der Ergebenheit, wie der ernst-tröstlichen Sprache neu erblühender Hoffnung«, besonders beim Schluß des Ganzen, zeigen, daß des Musikers Töne zum Dichterwort greifen müssen, um selber genügend verständlich zu werden. Daß dabei öfters von »Sopränen« gesprochen wird, ist nicht Recht.

Woyrsch, Felix. Sapphische Ode an Aphrodite (deutsche Übertragung von Em. Geibel), für Sopran-Solo, Frauenchor und Orchester oder mit Klavierbegleitung. op. 49. Klavierauszug *M* 3,—.

Ein hübscher Gedanke war es, diesem glühenden Gebete der Sappho an Aphrodite mit seiner sengenden und verzehrenden Liebesleidenschaft einen besänftigenden Frauenchor als Gegensatz und Milderung zur Seite zu stellen. Wirksamer aber wäre es mir erschienen, wenn der Chor, statt wie hier ab und zu einzutreten, eine bestimmte Rolle zugewiesen erhalten hätte, nämlich die fingirte Antwort der Göttin wie aus Himmelssphären der Betenden ins Herz hinein erklingen zu lassen. Die Musik ist ansprechend und durchsichtig, obgleich es an alterirten Intervallen gerade nicht fehlt; eine etwas antik anklingende Melodie zieht sich durch das Ganze als roter Faden und verleiht ihm das nötige Zeit-Kolorit.

Verlag J. G. Seeling, Dresden-N.:

Ausgewählte Männerchöre von Gundrum, Lübeck, Burgstaller, Hörnig, Pittrich, Bieber, Prinz von Buchau, Förster, John, Heyer, Kremser, John, Göpfart, Schreiner, Winter. Als Katalog gedruckt.

Zeitschriftenschau

zusammengestellt von

Hermann Abert.

Abkürzungen für die Musikzeitschriften.

AdlM Les Annales de la Musique (organe officiel de la Fédération Musicale de France), Paris, 5 Place Saint-François-Xavier.
AM L'Avenir Musical, Genève, 20, Rue Général-Dufour.
AMZ Allgemeine Musik-Zeitung, Charlottenburg, P. Lebsten.
BB Bayreuther Blätter, Bayreuth, H. v. Wolzogen.
BfHK Blätter für Haus- und Kirchenmusik, Langensalza, H. Beyer & Söhne.
C Caecilia, Straßburg i. E., F. X. Le Roux & Co.
Cc Caecilia, Breslau, Franz Goerlich.
CEK Correspondenzblatt d. ev. Kirchengesangvereins Leipzig, Breitkopf & Härtel.
ChG Chorgesang, Stuttgart, Luckhardt's Musik-Verlag.
CM Le Cronache Musicali, Roma, tip. E. Voghera.
CMu Courrier Musical, Menton, 1, rue Ardoino.
CO Cäcilienvereinsorgan, Regensburg, F. Pustet.
DGK Deutsche Gesangskunst, Leipzig, C. Merseburger.
DIB Deutsche Instrumenten-Bau-Zeitung, Berlin, Dr. E. Euting.
DMMZ Deutsche Militärmusiker-Zeitung, Berlin, A. Parrhysius.
DMZ Deutsche Musikerzeitung, Berlin, P. Simmgen.
DVL Das deutsche Volkslied, Wien, Dr. J. Pommer.
E Echo, Warszawa, N. Aleksander Rajchman.
Et Etude, Philadelphia, Theo. Presser.
GBl Gregorius-Blatt, Düsseldorf, L. Schwann.
GBo Gregorius-Bote, ibid.
GM Le Guide Musical, Bruxelles, Office Central.
GMM Gazzetta Musicale di Milano, Milano, Ricordi & Co.
H Das Harmonium (Organ des »Vereins der Harmoniumfreunde« zu Berlin), Leipzig, Breitkopf und Härtel.
JM Journal Musical, Paris, Baudouin — La Londre.
K Kirchenchor, Frastanz, F. J. Battlogg.
KCh Kirchenchor, Rötha, J. Meißner.
KG Kunstgesang, Leipzig, K. Fritzsche.
KL Klavierlehrer, Berlin, Wolf Peiser.
KMJ Kirchenmusikalisches Jahrbuch, herausgegeben von Dr. F. X. Haberl. Regensburg, Fr. Pustet.
KVS Kirchenmusikalische Vierteljahrsschrift, Salzburg, Anton Pustet.
KW Kunstwart, München, G. D. W. Callwey.
L Lyra, Wien, Anton August Naaff.
M Ménestrel, Paris, Heugel & Co.
Mc Music, London, 186 Wardour Street.
Mu Music, Chicago, W. S. B. Mathews.
MB Muziekbode, Tilburg, J. H. Kessels.
MC Musical Courier, New York, 19, Union Square.
MH Musikhandel und Musikpflege, Leipzig, Verein der Deutschen Musikalienhändler.
MfM Monatshefte f. Musikgeschichte, Leipzig, Breitkopf & Härtel.
Mk Die Musik, Berlin, Schuster & Löffler.
MM Monde Musical, Paris, A. Mangeot.
MMG Mitteilungen der Berliner Mozart-Gemeinde, Berlin, Raabe & Plothow.
MMR Monthly Musical Record, London, Augener & Co.
MN Musical News, London, 130 Fleet Street.
MR Musical Record, Boston, Lorin F. Deland.
MS Musica Sacra, Regensburg, F. Pustet.
MSfG Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht.
MSu La Musique en Suisse, Neuchâtel, Delachaux & Niestlé.
MT Musical Times, London, Novello & Co.
MTW Musik- und Theaterwelt, Berlin, Dr. Alfieri.
MW Die Musik-Woche, Leipzig, Johannisgasse 3.
MWB Musikalisches Wochenblatt, Leipzig, E. W. Fritzsch.
NM Nuova Musica, Firenze, E. Del Valle de Paz.
NMP Neue musikalische Presse, Wien, V. Kratochwill.
NMZ Neue Musik-Zeitung, Stuttgart, C. Grüninger.
NZfM Neue Zeitschrift für Musik, Leipzig, C. F. Kahnt Nachf.
OCh The Organist and Choirmaster, London W. 9, Berner's Street.
OeMZ Oesterreich. Musikzeitung, Wien, B. Lvovsky.
PA Le Progrès artistique, Paris, M. La Rivière.
POJ Piano Organ Journal, London, W. Rider & Son.
RA Revista artistica, San Paulo (Brasilien), J. de Mello Abreu.
RAD La Revue d'art dramatique, Paris, Société d'éditions artistiques et littéraires, librairie Ollendorff, 50, Chaussée d'Antin.
RE Revue Éolienne, Paris, Toeldo & Cie.
RHC Revue d'Histoire et de Critique Musicales, Paris, H. Welter, 4 Rue Bernard Palissy.
RK Redende Künste, Leipzig, Const. Wild.
RM România Musicală, Bucuresti, Str. Olteni 46.
RMG Russkaij Musijkaalja Gazeta, St. Petersburg, Nic. Findeisen.
RMI Rivista musicale italiana, Torino, Fratelli Bocca.
RMZ Rheinische Musik- und Theater-Zeitung, Köln a. Rh., Schafstein & Cie.
RR Review of Reviews, London, Horace Marshall & Son.
S Signale f. d. musikal. Welt, Leipzig, B. Senff.
Si Siona, Gütersloh, C. Bertelsmann.
St The Strad, London, E. Shore & Co.
SA Sempre Avanti, Amsterdam, Jan Feith.
SC Santa Cecilia (Rivista mensuale di musica sacra e liturgica), Torino, via Berthollet 9.
SH Sängerhalle, Leipzig, C. F. W. Siegel.
SGB St. Gregoriusblad, Haarlem, St. Jacobsgodshuis.
SMT Svensk Musiktidning, Stockholm, Frans J. Huß.
SMZ Schweizerische Musikzeitung, Zürich, Gebrüder Hug & Co.
SZ Schweizerische Zeitschrift für Gesang, St. Gallen, Zweifel-Weber.
TK Die Tonkunst, Berlin, Ernst Janetzke.
TSG Tribune de St. Gervais, Chevalier Maresq & Co.
TV Tijdschrift der Vereeniging v. N.-Nederlands Muz., Amsterdam, Fr. Muller & Co.
U Urania, Erfurt, Otto Conrad.
WCh Wegweiser durch die Chorgesang-Litteratur, Köln, H. vom Ende.
WvM Weekblad voor Muziek, Amsterdam, Erven Munster & Zoon.
Z Zenelap, Budapest, VIII Prater u. 44.
ZfI Zeitschrift f. Instrumentenbau, Leipzig, P. de Wit.
Zg Zenevilág, Budapest, L. Hackl.

A., H. Die Oper seit Wagner's Tode — NMZ 22, Nr. 18.

Allen, Alfred J. True and tempered scales — MN 21, Nr. 549.

Alekan, L. Inauguration du théâtre du Prince-Régent à Munich — GM 47, Nr. 37/38.
Anonym. A thousand years ago — MN 21, Nr. 547.
Anonym. Music in the holidays — ibid. Nr. 548.
Anonym. Der Musikinstrumenten-Außenhandel Deutschlands in der ersten Hälfte des Jahres 1901 — ZfI 21, Nr. 33.
Anonym. Die vorgeschlagenen Zölle auf Musikinstrumente — ibid.
Anonym. Kritik über Weil-Reinach's Ausgabe von Plutarch περὶ μουσικῆς — Litterarisches Centralblatt (Leipzig, Avenarius) 52, Nr. 35.
Anonym. Sagen, Gebräuche und Sprichwörter des Allgäus — ibid.
Anonym. Kant's Bedeutung für die Musik-Ästhetik — Wiener Rundschau (Wien, F. Rappaport) 5, Nr. 15.
Anonym. Über beschreibende (schildernde) Musik — ibid. Nr. 16.
Anonym. Notes on the words of Beethoven's Choral Symphony — MT 42, Nr. 703.
Anonym. Schubert's setting of the twenty-third psalm — ibid.
Anonym. Wagner as a concert-giver — ibid.
Anonym. Die neue Orgel der St. Bernhardin-Kirche in Breslau — DIB 1900—1901, Nr. 35.
Anonym. Das Kirchenlied im Zeitalter des Josephinismus — Cc 9, Nr. 7.
Anonym. Einiges betreffs Schaffung eines Normal-Harmoniums — H 1, Nr. 21/22.
Anonym. Zur 25jährigen Wiederkehr der Festspiele in Bayreuth 1876—1901 — ibid.
Anonym. Aus Bayreuth — KL 24, Nr. 16f.
Anonym. Otto Neitzel — Die Musikwoche (Leipzig, Johannisgasse 3) 1901, Nr. 31.
Anonym. Rossini en zijn kring — MB 16, Nr. 22 ff.
Anonym. Don Juan. Schets uit Mozart's leven — ibid. ff.
Anonym. De gestolen Opera — ibid. Nr. 30 [Episode aus der Zeit Rameau's].
Anonym. Les intonations du célébrant à la messe solennelle — Revue du Chant grégorien (Paris), Juni 1901.
Anonym. Trop de premiers prix — Accord parfait (Lyon), Nr. 754 [warnt die Preisgerichte vor allzugroßer Liberalität].
Anonym. Welche Mittel stehen dem katholischen Chorleiter zu Gebote, um Ruhe auf seinem Kirchenchore zu erzielen? — Cc 9, Nr. 6.
Anonym. Die ersten Vorstellungen im Münchener Prinz-Regententheater — AMZ 28, Nr. 36 [Meistersinger, Tristan, Tannhäuser, Lohengrin].
Anonym. Ein neues internationales Büreau in Bern — MH 3, Nr. 47 [soll die Beschlüsse der Verlegerkongresse durchführen].
Anonym. Hildburghäuser Sängertag — SH 41, Nr. 36.
Anonym. Zwei Mozart-Anekdoten — MM 13, Nr. 16.
Anonym. Camillo Saint-Saëns — CM 2, Nr. 23 [mit Porträt].
Anonym. Müller-Brunow's Tonbildungslehre in pädagogischer Beurteilung — DGK 1, Nr. 23 [Zusammenstellung von Gutachten].
Anonym. Cornelius Gurlitt — MMR 31, Nr. 369.
Anonym. The Concert season — ibid. [Rückblick].
Anonym. Some reflections on the Opera season — ibid.
Anonym. Het Amsterdamsch Lyrisch Toneel — WvM 8, Nr. 35.
Anonym. Ein Wort zum Kapitel »Wettgesang« — SZ 8, Nr. 19 f.
Anonym. Tien Jaren — WvM 8, Nr. 37 [über A. Averkamp's »Klein Koor a capella«].
Anonym. Bartay Ede — Z 15, Nr. 20 [Nekrolog mit Bild].
Anonym. How musical comedy thrives — Anglo-American Magazine (London, 59 Chancery Lane), Aug. 1901.
Anonym. Beethoven u. Richard Wagner — Revue Blanche (Paris, 23 Boulevard des Italiens), 15. Aug. 1901.
Anonym. Mr. Charles Hancock — Musical Herald (London, Warwick Lane) Nr. 626 [mit Bild].
Anonym. Mr. Wm. Witt — ibid.
Anonym. The teaching of musical history — ibid. [nach Prof. Niecks].
Anonym. Das Normal-Harmonium — H 1, Nr. 23/24.
Anonym. Otto Briesemeister — SMT 21, Nr. 14 [mit Bild].
Anonym. Hialmar Håkanson — ibid. [Nekrolog].
Anonym. Der Buch-, Kunst- und Musikalienhandel in Österreich im Jahre 1900 — MH 3, Nr. 51 [aus dem Berichte der n.-ö. Handels- und Gewerbekammer].
Anonym. La vie musicale à Bâle — MSu 1, Nr. 1.
Anonym. Wagner et Beethoven — CMu 4, Nr. 15.
Anonym. Camille Saint-Saëns über Mozart — S 59, Nr. 51.
Anonym. Friedrich Chrysander — RMZ 2, Nr. 32.
Arend, Max. Ergänzung zur juristischen Seite der Frage der staatlichen Prüfung der Musik-Lehrer und -Lehrerinnen — KL 24, Nr. 18.

Arend, Max. Die Nibelungen in Bayreuth unter Siegfried Wagner — BfHK 5, Nr. 9.
Averkamp, Ant. Het Prinz-Regenten-Theater te München — WvM 8, Nr. 35 f.
B., L. S. 4 me fête de la Société cantonale des Musiques vaudoises — AM 8, Nr. 100.
Bachmann, P. Gedanken über Richard Wagner's nationale Bedeutung — NMZ 22, Nr. 18.
Baier, Cl. Wo stehen wir? Wie weit sind wir? — Cc 9, Nr. 7 [bezieht sich auf die kirchenmusikalische Reform].
Baughan, Ed. A. Stands music where it did? — MMR 31, Nr. 369 [wir befinden uns in einem Übergangsstadium].
Becker, C. Aus Johannes Brahms' Jugendzeit — SZ 8, Nr. 20 f.
Bellaigue, Camille. Un poète musicien — Revue des deux mondes (Paris, rue de l'Université 15) 5, Nr. 1 [über Fr. Grillparzer].
Blind, Karl. The »Marseillaise« — Notes and queries (London, John C. Francis, Chancery Lane) 9, Nr. 189.
Blöte, J. F. D. Der Ursprung der Schwanritter-Tradition in englischen Adelsfamilien — Englische Studien (Leipzig, Reisland) 29, Nr. 3.
Bötticher, G. Kritik von A. Nolte's »Eingang des Parzival« — Archiv für das Studium der neueren Sprachen (Braunschweig, Westermann) 107, Nr. 1/2.
Bonaventura, A. »L'arte del clavicembalo« — NM 6, Nr. 67 [über das Werk von L. A. Villanis].
Boulestin, X. M. Quatre jours à Béziers — CMu 4, Nr. 15.
Bouyer, R. La statue de Mozart — M 67, Nr. 36 f. [verlangt ein Mozart-Denkmal für Paris].
—— Mozart à Paris — M 67, Nr. 37.
Braun, A. Das neue Prinzregenten-Theater in München — »Über Land und Meer« (Stuttgart) 43, Nr. 47.
Brauner, Wilh. Die Bedeutung des Pedalbasses im modernen Orgelbau — ZfI 21, Nr. 34 [Erwiederung an H. Schlösser].
Bricqueville, E. de. Le rapport officiel de l'exposition de 1900 — MM 13, Nr. 16 ff.
Brugman, A. J. W. Klankschoonheid bij den zang — St. Gregoriusblad (Harlem, St. Jacobs-Godhuis) 26, Nr. 4/5.
Buffenoir, H. Les œuvres de Mozart en France — Monde Moderne (Paris, 5 rue St. Benoît) August 1901.
Cambiasi, Pompeo. Per il centenario Belliniano — GMM 56, Nr. 38 [Kompositions-Verzeichnis und Bibliographie].
Canton, Léon. Au Conservatoire — RE August 1901 [mit den Porträts von Th. Dubois, Fr. Planté und C. Saint-Saëns].
Cardamone, Alf. Alfonso Rendano — CM 2, Nr. 24 (mit Bild).
Clarke, H. A. The minor scale — MN 21, Nr. 550.
Cohen. »Maß und Milde in kirchenmusikalischen Dingen« — Pastoralblatt der Erzdiöcese Köln (Köln, Berrenrath) 35, Nr. 5.
Combe, Ed. Quelques notes sur les Festspieles — MSu 1, Nr. 1 [über das Basler Festspiel].
Corrieri, A. G. Piedigrotta »for ever« — GMM 56, Nr. 38.
Crusen, G. Deutsche Musik in Japan — Mk 1, Nr. 1.
Curzon, H. de. Madame Nuovina — GM 47, Nr. 35/36.
Dandelot, A. Edmond Audran — MM 13, Nr. 16 [Nekrolog].
Delgay, Léon. La »Schola Cantorum« — RE August 1901 [reich illustriert].
Destranges, Etienne. Lieder contemporains — CMu 4, Nr. 15.
D'Estrées, Paul. Fortsetzung von »L'art musical« etc. depuis deux siècles — M 67, Nr. 36 ff. [von Spontini an].
—— Les origines de la revue au théâtre — Revue d'histoire littéraire de la France (Paris, Arm. Colin) 8, Nr. 2.
Droste, C. Schöpfer und Leiter des Prinzregenten-Theaters in München — Leipziger Illustrierte Zeitung (J. J. Weber) Nr. 3035 [illustriert].
E., F. G. Malibran and Mutlow — MT 42, Nr. 703.
Ebersole, S. D. Health and voice — MN 21, Nr. 549.
Ehlers, Paul. Das Prinzregenten-Theater in München — Mk 1, Nr. 1.
Elson, Louis C. Music in the church — International Monthly (London, International News Co.) August 1901.
Ende, vom. Der internationale Wettstreit der Polyhymnia in Köln — WCh 2, Nr. 11.
—— Einführung in das Studium der Musik — ibid. ff.
Éolia. Les premiers prix de 1901 (les femmes) — RE August 1901.
Eschelbach. Der Niedergang des Volksgesanges — Litterarische Warte (München, A. Lohr) 2, Nr. 9.
Falbo, J. C. L'arte del clavicembalo — CM 2, Nr. 22 ff.
Falicar. Edmondo Audran — CM 2, Nr. 23.
Fiege, R. Zum Bayreuther Jubiläum — Norddeutsche Allgemeine Zeitung (Berlin) 1901, Nr. 180 (Beilage).
Finkennest. Die Note in der Volksschule — KCh 12, Nr. 4.
Fockema-Andreae. De samenstelling van concert-programma's — SA 2, Nr. 7.
G., H. Besprechung von Ch. Johnson's »The motion of the voice in the theory

of ancient music« — Wochenschrift für klassische Philologie (Berlin, R. Gärtner) 18, Nr. 37.
Geiger, Benno. »Nero« von A. Boito — NZfM 68, Nr. 34/35.
Geiger, Ludwig. Richard Wagner über »Lohengrin« und »Siegfried« — S 59, Nr. 49 [nach Briefen Wagner's].
Gerstenberg, H. »Deutschland über Alles« — Über Land und Meer (Stuttgart) 43, Nr. 46 [zur Geschichte des Lieds].
Giacomo, Salvatore di. La canzonetta di Piedigrotta — CM 2, Nr. 24.
Gjellerup, K. Glasenapp's Wagner-Biographie — Beilage zur Norddeutschen Allgemeinen Zeitung (Berlin) 1901, Nr. 191.
Giovanna, E. La renaissance musicale suisse — MSu 1. Nr. 1 ff.
Göhler, Georg. Das Land der Kunst — Die Zukunft (Berlin. Harden) 9, Nr. 46.
Gottschalg, A. W. Ein neues, ganz bemerkenswertes Orgelwerk in Neu-Dietendorf — NZfM 68, Nr. 34/35.
Graf, Max. Die Persönlichkeit Anton Bruckner's — Mk 1, Nr. 1.
Grunsky, Dr. K. Die Musik zu Parsifal — NMZ 22, Nr. 18 [mit Notenbeispielen].
—— Bruckner's Sinfonien — ibid. Nr. 17 f.
H., F. Gunnar Wennerberg — SMT 21, Nr. 13.
H., L. Haydn, Mozart und Beethoven — L 24, Nr. 24.
H., R. Gevoel en verstand — MB 16, Nr. 25.
—— Groot Nationaal Concours van Dilettanten Harmonie- en Fanfare-Gezelschappen, 29.—30. Juni 1901 — ibid. Nr. 27.
—— Nederlandsche wedstrijd van mannenzang-vereenigingen — ibid. Nr. 29.
—— De internationale zang-wedstriid der Keulsche Mannen-Zangvereeniging »Polyhymnia« — MB 16, Nr. 33.
—— Joseph Haydn en zijne »Jahreszeiten« — ibid. Nr. 31.
—— Martinus Johannes Bouman — ibid. Nr. 20 [mit Porträt].
—— De kleine-terts of mineurtoonladder — ibid. Nr. 19.
—— Volksbeschaving en kunst — ibid. Nr. 22.
Hagemann, Maurice. Uit mijn opéraleven — MB 16, Nr. 22 ff.
Hellouin, Frédéric. Histoire du métronome en France — AdlM 7, Nr. 62.
Hiller, Paul. Zur Frage der zwangsweisen Landestrauer bei Bühne und Musik — NZfM 68, Nr. 36.
—— Vom Jubiläum der »Polyhymnia« und dem damit verbundenen Wettsingen — ibid. Nr. 38.
Hol, Richard. Joseph Lanner — MB 16, Nr. 19 [mit Bild].
Holm, Kurt. Über das Wesen und die Aufgaben der Recitation — Bühne und Welt (Berlin, Elsner) 3, Nr. 22.
Huhn, Adalbert. Festpredigt bei Gelegenheit der 16. General-Versammlung des Allgemeinen Cäcilienvereins — MS 34, Nr. 9.
Jadassohn, S. Mein »opus 1« — NMZ 22, Nr. 17.
Jacques-Dalcroze, E. La musique en Suisse — MSu 1. Juni 1901.
Jendrossek, Karl. Über Verstümmelungen und widersinnige Unterlegungen von Liedertexten — SH 41. Nr. 35 f.
Incagliati, M. Il giubileo di Bayreuth — CM 2, Nr. 22.
—— Isabella Galletti-Gianoli — ibid. Nr. 24.
K., M. J. H. Het Zang-Concours te Maastricht — MB 16. Nr. 29.
Kahle, Adolf. Gesangreiche Liedertexte — DMMZ 23, Nr. 34.
Kessler, F. Die Orgel in der Gedächtniskirche der Protestation von 1529 zu Speier — CEK 15. Nr. 8.
Kinast, E. Die internationale Musikgesellschaft und ihre Veröffentlichungen — Si 26, Nr. 7/8.
Kling, H. Über die schweizerische Nationalhymne »Rufst Du, mein Vaterland« — Offizielle eidgenössische Schützenfest-Zeitung, Luzern, 3. Juli 1901 [mit Notenbeispielen].
—— Hektor Berlioz in Genf im Jahre 1865 — NZfM 68, Nr. 36 ff.
Kohut, Adolph. Professor S. Jadassohn — NMZ 22, Nr. 17 [mit Bild].
—— Pauline Viardot-Garcia's erstes Auftreten in Deutschland — ibid.
Krause, Emil. Dr. Friedrich Chrysander — SH 41, Nr. 38 [mit Porträt].
Krause, Martin. Die Jubiläums-Festspiele in Bayreuth — Bühne und Welt (Berlin, Elsner) 3, Nr. 22.
Krauss, Karl Aug. 10. Pfälzisches Sängerfest (20.—22. Juli) SH 41, Nr. 36.
Kroyer, Theod. Das Prinzregenten-Theater in München und seine ersten Lebenstage — S 59, Nr. 48.
Kühl, G. Hugo Brückler — Mk 1, Nr. 1.
Kuhlig, E. Nicht die Totenmaske, sondern die Gesichtsmaske Beethoven's aus dem Leben — NZfM 68, Nr. 34/35 [berichtigt den Aufsatz von Harzen-Müller, vgl. Ztschr. II 12, S. 452].
Lang, Heinrich. »Die Steppe« von Siegmund Noskowski — AMZ 28, Nr. 37.
Lanson, Gust. Besprechung von E. Rigal's »Théâtre français avant la période classique» — Revue d'histoire littéraire de la France (Paris, Arm. Colin) 8, Nr. 2.
La Roche, J. Der Hexameter bei Virgil — Wiener Studien (Wien, C. Gerold's Sohn) 23, Nr. 1.

Laurencie, L. de la. A propos de critique musicale — CMu 4, Nr. 15.
Law, Fr. S. Chopin's Mazurkas — MN 21, Nr. 547.
Lenz, Robert. Sängerfest des Nordamerikanischen Sängerbundes — NMZ 22, Nr. 17.
Lessmann, Otto. Die Eröffnung des Prinzregenten-Theaters in München — AMZ 28, Nr. 36.
Lot, Ferdinand. Besprechung von J. Loth's «Métrique galloise du XVe siècle jusqu'à nos jours» — Bibliothèque de l'École des Chartes (Paris, Picard & Fils) 62, Nr. 3.
Lozzi, C. Due sopranisti celebri contra un trionfante sopranista — GMM 56, Nr. 38 ff. [L. Marchesi, G. Pacchierotti, G. B. Velluti].
Lucka, Emil. Zur Symbolik in Wagner's »Parsifal« — Wiener Rundschau (Wien, F. Rappaport) 5, Nr. 16.
Lückhoff, Walther. Über die Entstehung der Instrumente mit durchschlagenden Zungenstimmen und die ersten Anfänge des Harmoniumbaus — ZfI 21, Nr. 34.
Lüders, Rich. An gewöhnlichen Klavieren anzubringende Kinder-Klaviatur — ZfI 21, Nr. 33.
Luggin, Maria. Spanische Volks-Romanzen aus der Levante — Die Nation (Berlin, G. Reimer) 18, Nr. 50.
M., A. Mme. Marthe Chassang — MM 13, Nr. 16 [mit Porträt].
Marguire, Helene M. The silences of music — MN 21, Nr. 550.
Mangeot, A. A Béziers — MM 13, Nr. 17 [illustriert].
Marquardt, A. Ausartungen der Gesang-Wettstreite — Beilage zur »Täglichen Rundschau« (Berlin, G. Manz) 1901, Nr. 178/90.
Marsop, P. Vom Geistreichen in der Musik — Mk 1, Nr. 1.
Materna, Hedwig. Dramaturgische Erläuterungen einzelner Bühnengestalten. 9. Isolde — DGK 1, Nr. 24.
Mauclair, C. La Schola Cantorum et l'éducation morale des musiciens — Revue des Revues (Paris, 12 Avenue de l'Opéra) 1. August 1901.
Meier, L. E. Verstaatlichung des Musik-Unterrichtes — DGK 1, Nr. 24.
Merian, Hans. Das musikalische Jahrhundert — DGK 1, Nr. 23.
Meyer, Rich. M. Besprechung von M. Berendt's »Schiller — Wagner« — Deutsche Litteraturzeitung (Leipzig, Teubner) 22. Nr. 35.
Mirus, Adolf. Die Meisterschule von Busoni zu Weimar — NZfM 68, Nr. 38.
Mistral. La Crido de Biarn — Revue des langues Romanes (Paris, Pedone-Lanried) 44, Nr. 7/8 [mit Notenbeispiel].
Monacensis, L'inaugurazione del Theatro Principe Regente a Monaco di Baviera — GMM 56, Nr. 36 [illustriert].
Montefiore, T. A proposito di commemorazioni CM 2, Nr. 23.
Moreau, Léon. Lettres de Bayreuth — MM 13, Nr. 16.
Morsch, Anna. Karl Tausig — KL 24, Nr. 18 [mit Bild].
N., H. Helden der toonkunst — WvM 8, Nr. 36 [über das Werk von H. Viotta].
—— Wagner, de zieldoodende pessimist — ib. Nr. 35.
—— Een berichtgever over onze toonkunstbeoefening vor het buitenland, en »Das Goldene Buch der Musik« — ibid. Nr. 34.
—— Een twijfelachtige plaats in de IXe — WvM 8, Nr. 38.
—— Dr. Friedrich Chrysander — ibid. [Nekrolog].
Naaff, Ant. Aug. Idealismus oder Realismus? — L 24. Nr. 23.
Nagel, W. Joh. Seb. Bach und die deutsche Musik der Gegenwart — Mk 1, Nr. 1.
Nef, Karl. Ulrich Ammann, ein vergessener schweizerischer Musik-Instrumentenmacher — SMZ 41, Nr. 26.
Neissler, Josef Joachim — Alte und neue Welt (Einsiedeln, Benziger) 25, Nr. 10.
Neitzel, Dr. Otto. Friedrich Smetana — KL 24, Nr. 16 f [mit Porträt].
Norlind, Tobias. Källorna till svenska musikens historia — SMT 21, Nr. 13 ff.
Northup, E. C. Music as mental discipline — Et August 1901.
Obrist, Dr. Aloys. Nachklänge zu den Bayreuther Festspielen 1901 — NMZ 22, Ne. 18.
—— Bayreuther Brief — RMZ 2, Nr. 31.
Oske-Fröhlich, Greta. Bayreuth 1901 — Die Gegenwart (Berlin, R. Nordhausen) 58, Nr. 36.
P., P. Musikalisches aus Holland — S 59, Nr. 46 [über das französische Musikfest in Scheveningen, 17. Juli].
Parodi, Lorenzo. Le arene di Béziers e il Colosseo — CM 2, Nr. 24.
Patterson, Dr. Annie. Theodor Gmür — SZ 8, Nr. 19 [mit Bild].
Pfordten, Dr. H. v. d. Dramaturgische Erläuterungen einzelner Bühnen-Gestalten. 8. Eglantine — DGK 1, Nr. 23.
—— Stilistik und Tonkunst — S 59, Nr. 50.
Poppe, Theodor. Der Frankfurter Volkschor — Der Lotse (Hamburg, Mönckeberg & Heckscher) 1, Nr. 43.
Porthmann, P. «Le roi de Paris» par G. Hue — L'Art du théâtre (Paris, 28 rue de Richelieu) Aug. 1901.
Pothier, Dom. Les «Alléluias» — Revue du Chant grégorien (Paris) Juni 1901 [die Allelnia wurden anfänglich nur als «hors-d'œuvre» betrachtet].

Pougin, Arthur. Courte monographie de la sonate — M 67, Nr. 65.
Preiss, Paul. Die ästhetische Bedeutung Bayreuths — Magazin für Litteratur (Berlin, J. Cronbach) 70, Nr. 36.
Pucci, L. Sulla musica teatrale ridotta per banda — GMM 56, Nr. 36.
Pudor, H. Winke fürs Auswendigspielen — DMMZ 23, Nr. 38.
R. Etwas vom Daumen — BfHK 5, Nr. 9.
R., B. Über die Aufnahme geistlicher Volkslieder in unser Landes-Choralbuch — KCh 12, Nr. 4.
R., H. Lettre de Salzbourg — MM 13, Nr. 16 [Mozartfeier].
R., H. König Ludwig II. und Richard Wagner — NMZ 22, Nr. 18.
R., W. A. A visit to Dewi's land — MN 21, Nr. 550.
Raff, Helene. Fr. Liszt und J. Raff im Spiegel ihrer Briefe — Mk 1, Nr. 1.
Reber, Paula. Die Musik des Starnberger Sees — NZfM 68, Nr. 34/35 [über die Untersuchungen von Prof. Herm. Ebert].
—— Das Münchener Prinzregenten-Theater — ibid. Nr. 37.
Ritter, Hermann. Über Musik und Musikentwicklung — BfHK 5, Nr. 9.
S., C. Vom zweiten schweizerischen Musikfeste in Genf — NMZ 22, Nr. 17.
S., J. S. Referat über H. Riemann's »Geschichte der Musik seit Beethoven« — MMR 31, Nr. 369.
S., K. Das Prinzregenten-Theater in München — Deutscher Hausschatz (Regensburg, F. Pustet) 1901, Nr. 15 [illustriert].
Salaman, Charles. Pianists of the past — Blackwoods Magazine (London, Blackwood) Sept. 1901.
Samazeuilh, Gustave. Les représentations de Béziers — GM 47, Nr. 37/38.
Sch., O. Schwäbischer Sängerbund — SH 41, Nr. 36.
Schaik, J. A. S. van. »Ave Maria« en »O salutaris« par Fr. Bouwman — St. Gregoriusblad (Haarlem, St. Jacobs-Godhuis) 26, Nr. 8.
Schlösser, Hugo. Die Bedeutung des Pedal-Basses im modernen Orgelbau — ZfI 21, Nr. 33.
Schmidkunz, H. Volkstümliche Konzerte — DMMZ 23, Nr. 36.
Schultze, Emil. Künstler-Moral — RMZ 2, Nr. 32.
Seelig, Paul J. De toonkunst-beoefening te Singapore — WvM 8, Nr. 34.
Seidl, Arthur. Bayreuth, neue Jubiläums-Betrachtungen — Mk 1, Nr. 1.
Senes, G. Nel centenario di Vincenzo Bellini — GMM 56, Nr. 37.
Siebmacher-Zijnen. Vogelstemmen in muziek — SA 2, Nr. 7.
Sonne, H. XVI. Deutsch-evangelischer Kirchengesang-Vereinstag in Kassel — Si 26, Nr. 7/8.
Soulier, P. S. J. L'antienne et la formation de l'office — Revue du Chant grégorien (Paris), Juli 1901 [das eigentl. officium erst nach dem 5. Jhrh. entstanden].
Spitta, Friedr. Der Sologesang im Gottesdienste — MfGK 6, Nr. 9.
—— Praktische Winke für das Erntefest — ibid. [mit Notenbeispiel].
Starke, Reinhold. Biographie Samuel Besler's — MfM 33, Nr. 9.
Steuer, M. Richard Kleinmichel — S 59, Nr. 47.
T., L'inauguration du théâtre wagnérien de Munich — M 67, Nr. 34.
Tissot, E. Deutsche Studentenlieder — Revue des Revues (Paris, 12 Avenue de l'Opera) 15. August 1901.
Torrigi-Heiroth, Lydia. Ancora alcune parole sui »vocalizzi« — NM 6, Nr. 66.
Tümpel, W. Eine Notiz über den Lebensgang des Dichters Cyriakus Schneegaß — Si 26, Nr. 7/8.
Van de Velde, Ernest. Concours et festivals; leur influence sur la musique populaire — AdlM 7, Nr. 62 ff.
Veit, Alfr. Giuseppe Verdi — MN 21, Nr. 548.
Verrijt, A. De rhythmus van het gregoriaansch — St. Gregoriusblad (Harlem, St. Jacobs-Godshuis) 26, Nr. 4 ff.
Vidossich, Giuseppe. Besprechung von C. Somborn's »Das venezianische Volkslied« — La Cultura (Rom, Via Goito 24) 20, Nr. 16.
Vivarelli, Librerio. Una ultima parola sulla questione dei vocalizzi — NM 6, Nr. 67.
Voigt, A. Offener Brief auf die Einladung des »Bundes deutscher Männergesang-Vereine zur Förderung vaterländischer Tondichtung« — SH 41, Nr. 38 ff.
W., G. Musikfesten i Salzburg 5—9 aug. 1901 — SMT 21, Nr. 13.
Watson, Arth. The Sirens — MN 21, Nr. 549.
Weidinger, J. Kritik von Molitor's »Nachtridentinischer Choral-Reform« — MS 34, Nr. 9.
Wilmotte, Maurice. Les origines du drame liturgique — Bulletin de la Classe des Lettres (Brüssel, Hayez) 1901, Nr. 7.
Winterfeld, A. von. Urteile über die Bühnenfestspiele in Bayreuth aus der Zeit ihrer Gründung — NMZ 22, Nr. 18.
Wolff, Karl. Zur Wiederöffnung der Theater — RMZ 2, Nr. 31.
Wolzogen, H. v. 25 Jahre Bayreuth — Der Türmer (Berlin, Grotthuß) 3, Nr. 11.
X. Bayreuth — RE August 1901 [mit vielen Illustrationen].
Young, E. L. Musical notation reforms — MN 21, Nr. 548.
Zenger, M. Franz Schubert's Wirken und Erdenwallen — BfHK 5, Nr. 9.

Buchhändler-Kataloge.

Bratfisch, Georg, Frankfurt a. O. Richtstraße 40. — Musikalien-Verzeichnis für Männer- und gemischte Chöre.

Breitkopf & Härtel, Leipzig, Nürnbergerstraße 36. — Mitteilungen der Musikalienhandlung Nr. 66, September 1901. Enthält Nachrichten über Weingartner's Orestes-Trilogie, die Denkmäler deutscher Tonkunst und der Tonkunst in Österreich, die Publikationen der Warschauer Philharmonischen Gesellschaft, die Neuausgabe der Werke Sweelinck's, Mozart's große C-moll-Messe von A. Schmitt, eine kurze Lebensbeschreibung R. Wagner's mit Bild, Anzeige der Oper »Azara« von John K. Paine, des »Mopsus« von A. M. Bartholdy und von russischen Opern, Besprechungen der Internationalen Musikgesellschaft (besonders ihrer Beihefte) sowie der Neuen Bachgesellschaft. Es folgen vermischte Nachrichten und Verlagsverzeichnisse.

Rahter, D., Leipzig, Rabensteinplatz 3. — Pianofortemusik, ein 32 S. 8⁰ umfassendes Verzeichnis von Klaviermusik mit und ohne Instrumente aus dem Verlage.

Schmidt, C. F., Heilbronn a. N., Cäcilienstraße 62. — Katalog Nr. 297. Bücher über Musik. Ältere seltene Werke und größere Werke in neuen Ausgaben, Partituren, sowie Opern-Partituren. 54 S. 8⁰.

Mitteilungen der „Internationalen Musikgesellschaft".

Fragen und Antworten[1].

Weiß jemand, was aus der Handschrift des Konzertes in G-moll für Klavier und Streichinstrumente von W. Friedemann Bach geworden ist?

George B. Weston,
per Adr. Straus & Cie., Zähringerstr. 84, Karlsruhe, Baden.

In der ausführlich belehrenden und interessanten Arbeit des Herrn A. Dechevrens »Etude sur le Système musical chinois« (Sammelbände der IMG. II, 4), befindet sich, S. 526, unter den von *P. du Halde* aufgezeichneten fünf chinesischen Melodien als Nr. 1 eine Melodie, welche genau, um eine Note tiefer, die von *Weber* in der Oper »Turandot« angewendete wiedergiebt. Die einzige Abweichung findet sich im siebenten Takte, wo die erste Note, um der erwähnten Analogie zu entsprechen, nicht *d*, sondern *e* heißen müßte.

Nun tritt die Frage heran, welche von den beiden Notierungen die richtige sein mag. — Merkwürdigerweise befolgt nicht nur die Weber'sche Melodie genau das System der anemitonischen Pentatonik, sondern auch die vier übrigen, von P. du Halde aufgezeichneten Melodien würden durch konsequente Erhöhung jeder Note um eine Stufe sowohl an melodischer Klarheit gewinnen, als auch sich der pentatonischen Skala mehr anfügen, als nun der Fall ist.

Sollten vielleicht diese Melodien im Altschlüssel: 𝄡 gemeint gewesen und durch ein Versehen mit dem Violinschlüssel versehen worden sein?

1) Fragen und Antworten in dieser Abteilung können deutsch, englisch, französisch oder italienisch geschrieben werden.

In der Hoffnung, nicht den Anschein gewonnen zu haben, als wollten diese Fragen den Wert der erwähnten Arbeit irgendwie in vermessener Weise schmälern, sehe ich mit Interesse einer aufklärenden Antwort entgegen. Ilmari Krohn, (Helsingfors).

Regarding the second query of W. B. S. on page 422, the same "sad square" at the obsequies of the Emperor Ferdinandus in Old St. Paul's (he died 25th July, 1564 has often puzzled me. My idea at length however is that it means nothing more than a piece of music written in the old square-headed notation, i. e. plainsong, and put into some minor, "sad", or penitential mode, the Dorian perhaps. Very probably the sentence "Man that is born of a woman", and the canticle "Benedictus", were sung as set in Marbecke's "Common Praier Noted" then only 15 years published, and beyond doubt used in Old St. Paul's as their daily manual, much in the same way as we use "Helmore" and the Cathedral Prayer Book now. I have before me comlplete copy of the order of the Emperor's funeral, and find that the opening senten. ces, "I am the Resurrection" &c. were ordered to be sung cantu solemni; this mahave been an un-barred polyphonic setting by some early post-Reformation composery Similarly the 3 Masses by Mundy and Whitbroke for 4 voices "Upon ye square" may have been founded on some plainsong melody, like that of Palestrina on the melody "Aeterna Christi munera". I have never had an opportunity of examining these compositions. J. S. Bumpus.

The query of C. A. B. at Vol. I, page 329. as to the identification of the Wiegenied used by Wagner in his "Siegfried Idyll", has unfortunately never been answered, though it seems reasonable to suppose that it must be an air recognisable by our German friends; it occurs at page 12 of the score (Schott) in B major. — I myself should like to ask what is the name of the air, probably a student-song, which is used by Brahms as principal "second subject" of his Akademische Fest-Ouvertüre, op. 80; it first appears on the strings on a chord of E major on page 25 of the score (Simrock). The subject on the 3 trumpets in C major at page 15 is evidently "Mein Deutsches Vaterland"; that on the bassoons in G major at page 30 is the 18th century Fuchslied "Was kommt dort von der Höh"; the coda in C at page 62 is of course "Gaudeamus igitur", also of 18th century. That so rattling a theme as the "second subject" should not be a quotation seems improbable. An answer in these columns would be much esteemed. A. R. M.

Neue Mitglieder.

Bäuerle, Hermann, Fürstl. Thurn und Taxischer Hofkaplan. Schloß Emmeram. Regensburg.

Boecker, Dr., Salvatorstraße 16, Aachen.

Ebeling, Abraham. Enschede (Holland).

Frimmel, Dr. Theodor von, Kunstgelehrter, Paniglgasse 1, Wien IV.

Humperdinck, Engelbert, Professor. Wannsee bei Berlin.

Jaëll, Frau Marie, 20 rue Tournon, Paris.

Kerndt, Richardt, Privatmann. San Benedetto 3768. Venedig.

Mathias, F. X., Domorganis . Allerheiligengasse 11, Straßburg im Elsaß.

Matossi, L. Schwanthalerstraße 41 II, Frankfurt a. M.

Müller, Wilhelm, Musiker. Bachemerstraße 193/195, Köln-Lindenthal.

Musikkonservatorium (Vertreter: Professor Otto Malling), Vestervold 11, Kopenhagen.

Musikverein (Vorsitzender Intendantur-Rat Dr. Simon), Erphostraße 29, Münster i/W.

Scheepers, J. J., Capellan Oldenzaa (Holland).

Änderungen der Mitgliederliste.

Auerbach, Max, Tonkünstler in Breslau jetzt Lothringerstraße 11.

Brenner-Eglinger, Hans, in Basel jetzt Hirzbodenweg 94.

Frankenstein, L. in Basel jetzt Weißturmstraße 53 III Straßburg im Elsaß.

Herwegh, Marcel in Paris jetzt 3 Avenue Bousquet.

Kähler, Willibald, Großh. Bad. Hofkapellmeister in Mannheim jetzt Rheindammstraße 16.

Köstlin, Dr. H. A., Geh. Kirchenrat in Gießen jetzt Kiesstraße 92, Darmstadt.

Mayer-Reinach, Dr. Albert, Kapellmeister in Stettin jetzt Kiel, Stadttheater.

Münzer, Dr. Georg in Breslau jetzt Victoriastraße 112.

Schmidt, Dr. A. W. in Dresden jetzt Dresden-Plauen, Bienertstraße 40.

Spengel, Jul., Musikdirektor in Hamburg jetzt Holzdamm 44 III.

Diesem Hefte liegt das **Vierte Mitglieder-Verzeichnis** und die beiden **Titelblätter** mit Inhaltsangabe des zweiten Jahrganges der Zeitschrift und Sammelbände bei.

Das dritte Heft unserer »**Beihefte**« ist erschienen und enthält die Abhandlung von Oswald Körte: Laute und Lautenmusik bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts unter besonderer Berücksichtigung der deutschen Lautentabulatur. Preis 5 Mark.

Die Centralgeschäftsstelle.

Ausgegeben am 1. Oktober 1901.

Für die Redaktion verantwortlich: Professor Dr. O. Fleischer, Berlin W., Motzstr. 17.
Mitverantwortlich: Dr. H. Abert, Berlin, Lützowplatz 14.
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig.



2. Ortsgruppen mit ihren Vorständen.

Ann Arbor, Mich.: Prof. Dr. *A. Stanley.*
Basel: Dr. *Karl Nef.*
Berlin: Prof. Dr. *O. Fleischer.*
Bern: Prof. Dr. *A. Thürlings.*
Bonn: Dr. *L. Scheibler* Göbenstr. 4.
Breslau: Prof. Dr. *J. Schäffer.*
Brüssel: Direktor Prof. *Aug. Gevaert.*
Cambridge, Mass.: Miss *A. C. Fletcher,* Harvard University.
Darmstadt: Privatdozent Dr. *W. Nagel.*
Düsseldorf: Musikdir. Prof. *Buths.*
Essen: *L. Riemann.*
Etschmiadzin: Archimandrit *K. Keworkian.*
Frankfurt a. M.: Dr. *Frank L. Limbert,* Cronbergerstr. 8.
Genf: Direktor *C. H. Richter,* 4 Boul. helvétique.
Hamburg: Prof. *E. Krause,* Neust. Fuhlentwiete 78.
Hannover: Musikdirektor *K. Weigel,* Veilchenstrasse 2 a.
Heidelberg: Prof. Dr. *Ph. Wolfrum.*
Helsingfors: Direktor Dr. *M. Wegelius,* Unionsgatan 17.
Kassel: Hofkapellmeister Dr. *Franz Beier.*
Königsberg, Ostpr.: vacat.
Kopenhagen: Dr. *A. Hammerich,* St. Blichersvej 18, F.
Leipzig: Privatdozent Dr. *Arthur Prüfer.*
London: Musical Association, President: vacat.
Lübeck: Musikdirektor Prof. *C. Stiehl.*
Mailand: Bibliothekar *E. de Guarinoni.*
München: Professor Dr. *A. Sandberger,* Prinzregentenstrasse 48.
St. Petersburg: Excellenz Baron *C. von Stackelberg.*
Rostock i. M.: Musikdirektor Prof. Dr. *A. Thierfelder,* Lloydstr. 4.
Strafsburg i. E.: Prof. Dr. *Fr. Spitta,* Schwarzwaldstr. 4.
Stuttgart: vacat.
Tiflis: Kaiserl. Russ. Musikdirektor *Basil Korganow.*
Warschau: Warschauer Philharmonie (Filharmonii Warszawskiej).
Winterthur: Dr. *E. Radecke.*
Wien: Prof. Dr. *G. Adler,* XIX/I. Cottage, Lannergasse 9.

3. Central-Geschäftsstelle.

Vorsitzender: Prof. Dr. O. Fleischer, Berlin W. 30, Motzstr. 17.
Kassirer: Breitkopf & Härtel, Leipzig, Nürnbergerstr. 36.
Sekretär: Dr. *J. Wolf.*
Beisitzer: Major Dr. *O. Körte.* Dr. *H. Abert.*

Korrespondierende Mitglieder:

für **England:** Dr. *Ch. Maclean,* London.
- **Frankreich:** Professor *L. Dauriac,* Paris.
für **Österreich:** Dr. *R. Hirschfeld,* Wien.
- **Rufsland:** Redakteur *N. F. Findeisen,* St. Petersburg.
- **Skandinavien:** Dr. *A. Hammerich,* Kopenhagen.
- **Vereinigte Staaten von Amerika:** Prof. Dr. *A. Stanley,* Ann Arbor (Mich.).

4. Kartell-Vereine:

Musical Association in London, President: vacat.

Vereeniging voor Noord-Nederlands Muziekgeschiedenis, Voorzitter: *D. F. Scheurleer,* Haag.



Die vierte Mitglieder-Liste ist erschienen.

Hierzu eine Beilage der Firma **Breitkopf & Härtel in Leipzig:** Ouvrages français sur la Musique et les Musiciens.

ZEITSCHRIFT

DER

INTERNATIONALEN MUSIK-GESELLSCHAFT

Jahrgang III * Heft 2

November 1901.

INHALT



LEIPZIG

DRUCK UND VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL.




Die

Internationale Musikgesellschaft

besteht gegenwärtig aus folgenden Abteilungen:

1. Sektionen.

Belgien: Direktor des Kgl. Konservatoriums Professor *A. Gevaert*, Brüssel.
Direktor des Kgl. Konservatorium-Museums *V. Mahillon*, Brüssel-Boitsfort, Villa Matvic.

Dänemark: Dr. *A. Hammerich*, Kopenhagen F., St. Blichersvej 18.

Deutschland, und zwar in

Baden: Professor Dr. *Ph. Wolfrum*, Heidelberg.

Bayern: Professor Dr. *A. Sandberger*, München, Prinzregentenstr. 48.

Elsafs-Lothringen: Professor Dr. *F. Spitta*, Straßburg, Schwarzwaldstr. 4.

Norddeutschland: Professor Dr. *O. Fleischer*, Berlin W., Motzstr. 17.
Excellenz Freiherr D. Dr. *R. v. Liliencron*, Schleswig.
Professor Dr. *C. Stumpf*, Berlin W., Nürnbergerstr. 14/15.

Sachsen: Professor Dr. *H. Kretzschmar*, Gaschwitz bei Leipzig.

Württemberg: vacat.

Finnland: Direktor des Musikinstitutes Dr. *M. Wegelius*, Helsingfors.

Frankreich: Professor Dr. *L. Dauriac*, Paris, 6 rue Val de grâce.
P. A. Dechevrens, O. J., Paris, 26 rue Lhomond.
Professor *M. Lussy*, Paris, 73 boulevard Beaumarchais.
Professor *A. Pougin*, Paris, 135 faubourg Poissonnière.

Grofsbritannien u. Irland: „English Committee of the Internationale Musikgesellschaft":
Sir *Hubert Parry*, President,
Mr. *Otto Goldschmidt*, Vice president,
MM. *Bridge*, *Cummings*, *Hadow*, *Mackenzie*, *Maclean*, *Maitland*, *Mc Naught*, *Niecks*, *Prout*, *Squire*, *Stanford*, *Taylor*.

Italien: Bibliothekar am Kgl. Konservatorium Professor *E. de Guarinoni*, Mailand.
Dr. *J. Wolf*, Berlin W., Augsburgerstr. 80.

Niederlande: *D. F. Scheurleer*, Haag.
Dr. *M. Seiffert*, Berlin W., Göbenstr. 28.

Österreich: Professor Dr. *G. Adler*, Wien XIX/I. Cottage, Lannergasse 9.

Ost-Indien: Dr. *A. M. Pathan*, Musician to H. H. the Maharaja, Baroda.

Rufsland (europäisches): Kommission zur Ausarbeitung der Statuten für die Sektion: *Serge Juferoff*, *Liberius Sacchetti* und Excellenz Baron *C. von Stackelberg*, St. Petersburg.

Schweden: Dr. *Svedbom*, Sekretär der Kgl. Musik-Akademie, Stockholm.

Schweiz: Direktor der Akademie der Musik *C. H. Richter*, Genf, 4 Boulevard helvétique.

Spanien: Académico und Professor *F. Pedrell*, Madrid, San Quintin 4.

Vereinigte Staaten von Amerika: Professor Dr. *A. Stanley*, Ann Arbor (Mich.).
Miss *Alice C. Fletcher*, Harvard University, Cambridge (Mass.).



Fortsetzung auf der 3. Umschlagseite.



// ZEITSCHRIFT
DER
INTERNATIONALEN MUSIKGESELLSCHAFT.

Heft 2. Dritter Jahrgang. 1901.

Erscheint monatlich. Für Mitglieder der Internationalen Musikgesellschaft kostenfrei, für Nichtmitglieder 10 ℳ. Anzeigen 25 ₰ für die 2gespaltene Petitzeile. Beilagen 15 ℳ.

Friedrich Chrysander.

»Machen Sie sich nur keine Gedanken um verspätete Geburtstags-Glückwünsche. Wenn wir nicht mehr sind, ist es früh genug, sich des Datums zu erinnern, wo wir ins Leben traten. Die lärmenden Feiern der Lebenden sind für mich ein moderner Unfug; unsere Alten kannten so etwas nicht.« So schrieb mir Friedrich Chrysander, als ich einmal gegen meine Gewohnheit vergessen hatte, dem Freunde einen Geburtstagsgruß zu senden. Das waren keine bloßen Worte. Sie waren der Ausdruck einer Seite seines Wesens, die auf alles, was er that, ein eigentümliches Licht reflektierte und ihm die von jeher so unbeliebte, weil oft so unbequeme Färbung einer Individualität, eines selbständigen Charakters gab. Als vor fünf Jahren ein Kreis von Freunden seinem siebzigsten Geburtstage eine öffentliche Huldigung widmen wollte, da wehrte er dem in fast ärgerlicher Weise; nun, wo leider jener Zeitpunkt gekommen und das Grab sich über dem seltenen Manne geschlossen hat, muß er es wohl geschehen lassen, daß wenigstens seinen Manen der Dank gebracht werde, der dem Lebenden gebührte.

Es war nicht schwer, Friedrich Chrysander als Menschen kennen zu lernen; wenigstens dem nicht, der offen und ehrlich an ihn herantrat. Und doch, wie wenig ist er erkannt, wie vielfach verkannt worden! Ist es des Menschen Los, ein Kämpfer zu sein, so war ihm dieses Los in ganz besonderem Maße beschieden. Keine Bitterkeit, die die Parze dem Menschen als Einschlag ins Schicksal spinnen kann, ist ihm erspart geblieben. Aber wenn auch die Rauhheit des Lebens an seinem Denken und Wesen nicht spurlos vorübergehen konnte, — verbittert ward er trotz alledem nicht. So schrieb er mir einmal: »Das neue Unglück, das Sie getroffen hat, müssen Sie von der besten Seite ansehen, nämlich so,

daß es die Absicht des Schicksals ist, Sie durchaus zum Philosophen abzubrühen, und zwar schon in jungen Jahren. Sie haben in dieser Zunft Kollegen und zwar solche, die längst gebrüht sind und doch den Humor nicht verloren haben.« ... »Wenn wir auch weiter nichts von der Musikwissenschaft haben, so wollen wir doch wenigstens eine gute Cigarre rauchen. Übrigens helfen oft gute Cigarren und feine Weine besser fort in der Welt, als alle Wissenschaft. N. N. hat seine Carrière auch nur so gemacht. Kinder, achtet fleißig auf die pfiffigen Leute!«

Das war in Ernst und Scherz der Grundzug der Lebensphilosophie desjenigen Mannes, dem die folgenden Blätter gelten, nur mit dem Vorbehalte, daß er nichts weniger als ein Epikuräer war, dem gute Weine und auserlesene Cigarren auch nur das geringste im Leben genützt hätten; denn er kannte beide fast nur aus der Freude an dem Genusse, den andere davon hatten. Bedürfnislosigkeit war seines Lebens Regel und die treueste Begleiterin seiner bewunderungswürdigsten Tugend: der rastlosen Energie in der Erreichung des Edlen, Guten und Wahren. Und diese Bedürfnislosigkeit erstreckte sich nicht blos auf leibliche Genüsse und Bequemlichkeiten. Nein, alles was sonst den Menschen ein Gegenstand oft der heftigsten Begierden ist, was so manche Leidenschaften erregte in dieser Welt des Seins und des Scheins, so manche heimliche Thränen verletzter Eitelkeit, nagenden Neides oder vernichteter Existenz: Stellung und Titel, Orden und Ehren — alles das waren ihm Sachen von ziemlich geringfügiger Bedeutung. Vor mir liegen die Beweise seiner Denkart, die ihn weit hinaustrug über Dinge, um deren Erlangung in der Regel 100 Prozent der Menschen alles daran zu geben bereit sind, was innere Würde, inneres Glück und innerer Friede heißt. Niemals hat Friedrich Chrysander den Arm gereckt um eines persönlichen Vorteiles willen. Die oft recht ansehnlichen Ämter und Ehren, die ihm schließlich geboten wurden, schlug er grundsätzlich aus.

Dabei war der große Gelehrte keineswegs ein Griesgram, als welchen man ihn so ziemlich allgemein ausgegeben hatte. Im Gegenteil, im kleinsten Kreise seiner Freunde konnte er höchst lustig, ja ausgelassen vergnügt sein. Ich sehe sie noch heute, die hochgewachsene, ein klein wenig vornüber gebeugte Gestalt des Mannes mit dem ernsten dunkelbärtigen Gesichte, wie sie herausragte aus der Menschenmenge am Bahnhofe in Bergedorf, wohin er mich eingeladen hatte. Ich hatte weder ihn noch ein noch so schlechtes Bild von ihm jemals gesehen; niemand hatte ihn mir beschrieben, und doch wußte ich: der ists, der dort unter allen hervorragt wie Saul. Und welch herzlicher Empfang ward dem jungen unbekannten Manne, nur weil dieser ihm gelegentlich eine kleine Gefälligkeit erwiesen hatte. Ungeschminkte, ungezwungene Güte, wie thut sie wohl! Unter der sorgenfaltigen Stirn und den buschigen Augenbrauen

blickten klug und scharf die großen braunen Augen hervor, die aber häufig einen wunderbar wohlwollenden Ausdruck gewannen. Das war der finstere Menschenfeind, der Einsiedler von Bergedorf. Freilich in den glatten Salon paßte dieser Mann so wenig, als eine knorrige Eiche des Sachsenwaldes in das Blumenparkett. Die Kernigkeit seines Wesens, die sich übrigens erstaunlich treu in seiner knorrigen Schrift wiederspiegelt, paßte so recht zu demjenigen, den er neben Händel am meisten auf der Welt verehrte: zu Bismarck. Darum hielt wohl auch dieser so hohe Stücke auf ihn, daß er, der Allgewaltige, den bescheidnen Nachbar öfters zu sich lud, um mit ihm zu plaudern. Vertraut war schon das Verhältnis der beiden Kraftgestalten, als der Sohn Chrysanders, ein Schüler Schweningers, als Geheimsekretär und später zweiter Leibarzt ins Haus Bismarck nach Friedrichsruhe übersiedelte. Wohl mochte Bismarck ihn an Händel erinnern: dieselbe mächtige Statur, dieselbe weltbewegende Energie und Riesenstärke, der gleiche, selbstherrliche, starre Wille, die nämliche Weltgewandtheit und das stolze Überragen seiner Umgebung und seiner Zeit.

Wenn ein Gelehrter die Siebziger erreicht, ohne jemals von einem öffentlichen Amte irgend welcher Art gehoben und getragen zu sein, und dennoch als der führende Meister seiner Wissenschaft von allen anerkannt wird, so ist er unzweifelhaft mehr als ein Gelehrter. Dann ist er ein bedeutender Kopf, der in sich selbst die Kraft besaß, sich durchzuringen durch die vielen Kämpfe aller Art, die das moderne geistige Leben leider mehr zu durchsetzen scheinen, als je eine Zeit vorher. Zwei Gebiete des menschlichen Strebens sind dem Dahingegangenen zu besonderem Danke verpflichtet: die praktische Musik und die Musikforschung. Beide sind weiter von einander getrennt als es vielen scheint, und schwerer miteinander zu verbinden, als die Meisten glauben mögen. Verhalten sich doch beide zu einander wie Kopf und Herz, Verstand und Gefühl — und wer hat es wohl nicht jemals an sich selbst erfahren, wie feindlich oft diese beiden Grundgewalten des menschlichen Lebens einander gegenüberstehen?

Noch heute ist ja der Streit zwischen Musik-Kunst und Musik-Wissenschaft nicht ausgetragen, und völlig zum Austrage kommt er überhaupt nur bei einzelnen klaren Köpfen, denen die Natur annähernd soviel Urteilskraft als Empfänglichkeit für die Tonkunst verliehen hat. Was Chrysander anbetrifft, so stellte er sich selbst für seine Person mehr auf die Seite der praktischen Musik als auf die der Wissenschaft. Ein Konversations-Lexikon hatte ihn als »Deutschen Musikgelehrten« bezeichnet; er hielt dies für unzutreffend. »Denn — so sagte er — meine Arbeiten sind mehr als zur Hälfte solcher Art, wie sie nicht von Gelehrten, sondern nur vom Musiker ausgehen können, ja die man als von

einem bloßen »Musikgelehrten« kommend, geradezu ablehnen würde, und das eben ist der Nachteil, welcher mir aus der genannten Bezeichnung erwächst.« Deshalb wünschte er, wenn überhaupt ein Titel nötig sei, lieber als »gelehrter deutscher Musiker« bezeichnet zu werden.

Hierin täuschte er sich wohl über sich selbst, und dieser gewiß leicht verzeihliche Irrtum hat tiefer in sein Leben eingegriffen und dem vortrefflichen Manne mehr Kummer eingetragen, als nötig war. Zum Musiker gehört sicherlich nicht blos Empfänglichkeit für die Musik, die auch der Dilettant in hohem Maße besitzen kann, sondern auch eine bestimmte Summe praktischer Fähig- und Fertigkeiten einerseits, oder musikalischer Produktionskraft andrerseits. Chrysander aber war weder ein Virtuos, noch ein selbständig schaffender Komponist und wollte es niemals sein. Glühend war seine Begeisterung für die Musik, tief sein Verständis für das Erhabene und Edle in der Tonkunst, gründlich seine Kenntnis ihrer Hilfsmittel und ihrer Geschichte, groß sein Vermögen, aus dem Geiste einer uns fremdgewordenen Zeit heraus sogar selbst zu produzieren. Aber die neuen Werte, die er uns geschaffen hat, verdanken ihr Dasein einzig und allein der musikalischen Forschung, der Musikwissenschaft. Und damit ist wohl, scheint mir, sein eigentlicher natürlicher Beruf zur Genüge bezeichnet. Seine Fähigkeiten trugen ihn dorthin, wohin wiederum der frei oder nachschaffende Künstler seinerseits nur in den seltensten Ausnahmefällen zu kommen vermag: in die erhabenen Gefilde der sachlichen Kritik und der produktiven Forschung.

Wie seine Vorfahren, so war Friedrich Chrysander von Grund aus eine Gelehrten-Natur. Die bescheidene Zurückhaltung seiner Person, die Anspruchslosigkeit und Zurückgezogenheit seines Lebens, sein alle Nützlichkeitsgründe überwindender Trieb zur Unabhängigkeit, sein angeborener Sinn für historische Wahrheit und Entwickelung — das waren Erbschaftsstücke seiner Familie, die schon seit dem 16. Jahrhundert dem Staate Professoren und Prediger, der Wissenschaft im 18. Jahrhundert einen namhaften Gelehrten gegeben hat[1]). Sein Großvater war in Hamburg ansässig und befand sich 1813 mit seiner Familie unter den von Davoust Ausgewiesenen. Er wanderte nach Mecklenburg aus und dort war es in dem Marktflecken Lübtheen, wo unser Friedrich Chrysander am 8. Juli 1826 ins Leben trat. Von Jugend an auf eigene Kraftentfaltung angewiesen, wandte Friedrich sich zunächst dem Schullehrer-Berufe zu. Aber von dem damals lebhaften Musikleben Schwerins, wo er auch eine Zeit lang Mädchenschul-Lehrer war, wurde seinem Lebensschicksale eine neue Wendung gegeben. Schwerin war eines der ersten Theater, das Richard Wagners Opern ein lebhaftes Interesse entgegenbrachte und der

1) W. J. C. Chrysander, Prof. der Theologie in Rinteln, war auch Musikschriftsteller.

junge Chrysander einer der fleißigsten Besucher dieses Großherzoglichen Theaters. Der »Tannhäuser« hatte es ihm insbesondere angethan, und noch als Greis sprach er mit Vergnügen über seine Begeisterung für dieses Werk, dessen Partitur er auswendig wußte. Da reifte in ihm das Bewußtsein seiner musikalisch-wissenschaftlichen Anlagen; er ließ sich bei der Rostocker Universität einschreiben und 1852 ward er mit einer Arbeit »Über das Oratorium« zum *Doctor philosophiae* promoviert. Schon in den beiden nächsten Jahren erschienen dann eine weitere Schrift »Über die Molltonart in Volksgesängen« und zwei kleinere musikalische Aufsätze im Mecklenburgischen Archiv für Landeskunde.

Gleich seine erste Schrift über das Oratorium zeigte die Wege an, die der junge Musikschriftsteller einst wandeln würde; schon hier wies er auf Händel als denjenigen hin, der ihm als der Erfüller aller Forderungen des Gesunden, Edlen und Natürlichen erschien, die Händels Zeit oft so schmählich hintangesetzt hatte[1]).

Heute ist Chrysanders Name mit dem Händels unlöslich verknüpft. Indessen irrt man, wenn man meint, daß Chrysanders Wirken von vornherein in der Händelforschung aufgegangen wäre. Im Gegenteil. Er war nicht der einseitige und ausschließliche Händelianer, als den man ihn später so sehr bemüht gewesen ist zu etiquettieren; das sollte sich alsbald zeigen.

Als Chrysander in die musikschriftstellerische Welt eintrat, war die Zeit der fast unbedingten Führerschaft Leipzigs in allen musikalischen Dingen. Zehn Jahre zuvor, im Jahre 1843, hatte Mendelssohn das Konservatorium der Musik begründet, und Robert Schumann, Moritz Hauptmann, Ferdinand David und viele andere Männer, die nicht nur anerkannt tüchtige Musiker, sondern auch vielseitig gebildete Köpfe waren, halfen Mendelssohn, das junge Kunstinstitut zu einer Pflegestätte edelster Musik zu erheben. Ihr Bestreben ging vor allem darauf, dem deutschen Vaterlande den musikgeschichtlichen Zusammenhang mit der Zeit der Klassiker des 18. Jahrhunderts zu wahren. Sie wollten nicht, daß unter den allerwärts sprossenden, keimenden und treibenden Ansätzen einer neuen Musikrichtung die klassische deutsche Musik ersticke.

---

1) »Hadernde, zerrissene Zeiten zeigen ihren inneren Unfrieden nirgends schreiender als in einer ihnen gemäßen Kunst. Da wird Alles verzerrt: Der Held prahlt, die Liebe phantasiert, die Natur schäfert, die Frömmigkeit reflektiert oder wiegt sich in süßlich-lüsternen Schauern; Alles ist überspannt, unwahr und ungesund. Ein solcher Zustand kann nicht immer währen; einmal kommt eine stärkere Kraft, die gewahr wird, daß solche Behandlung selbst das »Weltliche«, das rein Geschichtliche entwürdigt, entgeistigt; die erkennt, daß so in diesem das Beste, das Zarteste und zugleich das Heldenhafteste unausgesprochen bleibt. Mit anderen Worten: einmal mußte Händel kommen, denn Er war es, der dieses aufs tiefste empfand und zur kunstvollen Gestaltung die höchste Begabung besaß.«

War es da ein Wunder, daß sie zunächst an Leipzigs große musikalische Vergangenheit anknüpften und vor allem hinwiesen auf den Grundpfeiler der deutschen Instrumentalmusik, auf Johann Sebastian Bach?

Mendelssohn durfte stolz darauf sein, diesen Heroen deutscher Tonkunst durch sein Vorbild wieder zur Geltung gebracht zu haben, und die Musikgeschichte giebt ihm Recht darin. Auch nach seinem Tode wirkten seine Vertrauten in diesem Sinne weiter. Nach dem Muster der bereits 1843 begründeten Londoner Händel-Gesellschaft bildete sich in Leipzig 1850 eine »Bachgesellschaft«, die es sich zur Aufgabe machte, allmählich sämtliche Werke Bachs in einer Monumental-Ausgabe zu vereinigen, damit Jedermann sich ein Urteil bilden könne über die tiefe Bedeutsamkeit dieses echt deutschen Meisters.

Aber schon im ersten Jahre der Bachgesellschaft zeigte sich eine schlimme Schwierigkeit. Als erste Lieferung der Gesamt-Ausgabe war die Hmoll-Messe angekündigt worden; doch mußte diese Ankündigung sofort wieder zurückgezogen werden, weil der Besitzer des Autographes, Hermann Nägeli in Zürich, durch nichts zu bewegen war, auch nur die Einsicht in die Handschrift zu gestatten. Er meinte, das Unternehmen sei erstens überflüssig, »weil zur Ehre der deutschen Musik schon Händels Werke in London gedruckt würden«, zweitens schädlich, »weil dadurch die Verleger Bach'scher Werke beeinträchtigt würden«[1]).

Man sah sich also gezwungen, ohne Benützung des Autographes die Hmoll-Messe herauszugeben. Aber kaum war der Band heraus, da ward nunmehr der Gesellschaft das wertvolle Stück zur freien Verfügung gestellt. Was keinem trotz aller beflissenen Mühen gelungen war, hatte ein junger Mann ohne Vermögen auf seine eigene Gefahr zu Wege gebracht, die um so größer war, als er das Autograph hatte kaufen müssen, ohne vorher auch nur einen Blick zur Prüfung seiner Echtheit haben hineinwerfen zu können. Der junge Mann war »ein gewisser« Dr. F. Chrysander in Vellahn[2]). Mit vielem Humor schilderte er mir einmal, wie er damals, seine junge Frau in dem einen, das kostbare Packet mit der Handschrift im andern Arme, die Seele voll Freude und Unruhe, von der Poststelle nach Hause gewandert sei. Doch die Welt erfuhr nichts von diesem uneigennützigen Förderer der Bach-Verehrung. Im Gegenteil verschleierte die diesbezügliche Anzeige des Direktoriums der Bachgesellschaft vom Jahre 1856 den Thatbestand eher, als daß sie ihn auf-

1) Siehe das Weitere in dem Berichte »Die Bach-Gesellschaft«, im Auftrage des Direktoriums verfaßt von H. Kretzschmar, Leipzig 1899, S. XXIII—XXIX.

2) Das Nähere s. Emil Krause, Didaktisches für junge Musiker und Musikfreunde. Hamburg, Boysen, 1893, S. 138 ff.

klärte. Chrysander schreibt über die Angelegenheit selbst[1]: »Der obwaltenden Verhältnisse wegen, die größtenteils durch Schuld der Bachgesellschaft hervorgerufen waren, mußte ich darauf verzichten, daß mein Name bei dieser Gelegenheit genannt wurde. Letzteres war übrigens kein großes Opfer für mich, denn ich bezweckte nichts weiter, als das Autograph so billig wie möglich der Bachgesellschaft zu überliefern, und es sodann für immer der großen Sammlung Bach'scher Handschriften einverleibt zu sehen, welche die königliche Bibliothek in Berlin besitzt.« So Chrysander. Das Autograph bildet nun einen der stolzesten Besitze der Berliner Bibliothek.

Das war im Jahre 1857. Kurz vorher hatte Chrysander die Klavierwerke Bachs herausgegeben, sich zugleich aber auch mit Gervinus als dem Anreger des Gedankens und mit Hauptmann und Dehn zur Begründung einer »Deutschen Händel-Gesellschaft« und zur Verwirklichung einer ersten Gesamt-Ausgabe des großen Meisters zusammengeschlossen.

Zwar begrüßte Otto Jahn, die Seele der Bach-Gesellschaft, das neue Unternehmen als treuen Kameraden mit den Worten, wie schön es sei, »wenn zwei solche Eckpfeiler der Musikgeschichte würdig aufgerichtet werden« und that sein Bestes, um auch diesem gleichgroßen Heroen deutscher Tonkunst, der das Banner deutscher Musik im fremden Lande fest und unerschütterlich aufgepflanzt hatte, ein würdig Denkmal zukommen zu lassen. Aber es scheint tief in der menschlichen Natur begründet zu sein, daß mit ihrem breiteren Umfange jede geistige Richtung zur Einseitigkeit verflache. Es wächst der Fanatismus der Einseitigkeit aus jedem intensiven Geistesstreben, sobald es in das weite Tiefland einer Menschenmenge hinabfließt. Mit der Begeisterung für Bach paarte sich ein Parteigeist, der allenthalben nach Feinden des Idoles spürte, und man fand merkwürdiger Weise einen solchen in Händel, seinem größten Zeitgenossen.

Wie wunderlich! Bach selber hätte ihnen allen wohl ein donnerndes *Quos ego!* zugerufen, hätte er das an seinen Anhängern erlebt. Er, der an seinem Landsmanne Händel mit der größten Verehrung aufschaute, er, der einst kaum etwas sehnlicher wünschte, als daß ihm einmal das Schicksal vergönnte, dem kongenialen Manne ins helle Auge zu schauen und ihm die Hand zu drücken! Die Ungunst der Umstände hat die von Bach so sehr herbeigewünschten Zusammenkünfte mit Händel leider vereitelt; nichts lag diesen beiden größten Tonkünstlern ihrer Zeit ferner, als kleinlicher Neid, denn sie hatten beide keinen Grund dazu. Über diese thörichte Gegenüberstellung der zwei großen Zeitgenossen als Gegner muß man die ruhigen und geistvollen Darlegungen eines Philipp

1) Vgl. Krause, a. a. O., S. 138 f.

Spitta gehört haben, um so recht verstehen zu können, wie sein um zehn Jahre älterer Freund Chrysander zu dem Plane einer Ausgleichung des musikalischen Urteils gelangte[1]).

Die neubegründete Händel-Gesellschaft konnte unter solchen Umständen freilich keinen breiten Aufschwung gewinnen. Dehn starb schon zwei Jahre später 1858, und Hauptmann war vielleicht gerade der am wenigsten geeignete, das neue Unternehmen zur Würdigung zu bringen. Sagt er doch selber darüber in einem Briefe an Franz Hauser 1860[2]): ».. . Ich thue aber eigentlich gar nichts dabei ... Ich sehe wahrhaftig nicht ein, wozu solche Sachen alle mit enormen Kosten und Arbeiten gedruckt werden sollen um der wenigen enragierten Händelianer willen — gebraucht werden sie doch sicher niemals werden. Es ist doch entsetzlich viel Schlendrian drin. Will man brauchbare Arien aufsuchen, so ist das was Anderes. Die Pietät geht aber zu weit, wenn auch alles Unbedeutende, dessen Händel eine große Menge geliefert hat, soll monumental festgehalten werden. So wird's aber auch nicht zu Ende kommen« ... Wenn das am grünen Holze geschah, bei einem der Vorsitzenden der Gesellschaft, was sollte man da vom dürren erwarten? »Das schreibt Jemand, — so ruft ein Mann, der jene Zeitläufte selbst mit durchlebte, erstaunt aus[3]) — der den Aufruf unterzeichnete und die Notwendigkeit einer Gesamt-Ausgabe hervorhob und der dann zu werkthätiger Förderung eines solchen Unternehmens in das Direktorium getreten war! ... Der Brief Hauptmanns wird wohl jeden in Verwunderung versetzen, wirft er doch ein treffendes Schlaglicht auf die Abgunst, mit der die Leipziger Autoritäten (für deren größte Hauptmann s. Z. im weitesten Sinne galt) die Sache betrachteten. ... Gerade Hauser, dessen tonkünstlerisches Wirken weit über dem Mancher seiner Zeitgenossen stand, wäre gewiß für eine Beteiligung an der Händel-Edition zu gewinnen gewesen, aber dieser Hauptmann eng befreundete Künstler wurde durch ihn von einem Unternehmen ferngehalten, für das Hauptmann selbst als Mitteilnehmer sich bekannt hatte. Man muß, wie ich, die Leipziger Zeit zu Anfang der 60er Jahre und noch früher genau gekannt haben, um es für möglich halten zu können, daß der Autoritätsglaube im gesamten Musikpublikum ein so feststehender war, daß alles, was von Hauptmann und Kollegen ausging, für das einzig Richtige und für das unumstößlich Wahre galt.«

So blieben Gervinus und Chrysander auf ihre eigenen Kräfte

1) Vgl. auch Spitta's Aufsatz »Händel, Bach und Schütz« in seiner Sammlung »Zur Musik«, Berlin 1892, S. 59 ff., besonders zu beachten S. 83.

2) Briefe von Moritz Hauptmann an Franz Hauser. Leipzig 1871, Bd. II, S. 205 f.

3) E. Krause, Über Chrysander's Gesamt-Ausgabe der Werke von G. F. Händel. Hamburger Fremden-Blatt 1891, Nr. 79 f.

verlassen, und beide waren die Männer, für sich selbst zu stehen. Gervinus hatte das bereits bei der Errichtung des Händel-Denkmales in Halle bewiesen; jetzt deckte er den größten Teil der Kosten für die Händel-Ausgabe aus eigener Tasche[1]). Chrysander war der einzige musikalische Arbeiter, und dadurch war wenigstens in einem Punkte die jüngere Gesellschaft der älteren voraus: in der das Ganze beherrschenden und regelnden Anlage, in der bis ans Ende reichenden Ordnung und sicheren Bestimmung der Aufgaben[2]).

Die nächste Frucht von Chrysander's Arbeit war inzwischen die große Händel-Biographie, deren beide erste Bände bereits 1858 und 1860 erschienen. Hier zeigte sich der junge Gelehrte der Welt im vorteilhaftesten Lichte. Sie ist nicht zu Ende geführt worden, denn es kam nur noch die Hälfte des 3. Bandes 1867 heraus, der Händels Leben bis zu jenem Punkte führt, wo der Meister endgiltig mit der Oper gebrochen und sich ausschließlich seiner größten Schöpfung, dem Oratorium, zugewendet hat. Aber obgleich auf diese Weise dem Denkmale des großen Tonmeisters gerade der Kopf ermangelt, schreibt doch Niemand über Händel, ohne dem Torso im Vorübergehen ein Kompliment zu machen. Als ich ihn fragte, ob wir wohl die Vollendung des Werkes noch erwarten dürften, sagte mir Chrysander ein rundes Nein. Was der Lebensbeschreibung fehle, das habe er in seinen Vorreden zu den einzelnen Bänden seiner Händel-Ausgabe genügend gesagt, und im übrigen würde er lieber erst den ersten Band einer völligen Umarbeitung unterziehen, ehe er an eine Vollendung des Ganzen herantreten möchte.

In der That ist ja seit dem Erscheinen manches in diesem ersten Bande — und fast alles durch Chrysanders eigne emsige Weiterarbeit — überholt. Aber eines hätte sein Verfasser selbst nicht überbieten können: die wundervolle Frische und Lebendigkeit seiner Darstellung. Es steckt in seiner Art zu schreiben Lessingscher Geist: dieselbe Schlagkraft des Ausdruckes, dieselbe Meisterschaft im rhythmischen Tonfalle der Worte, dieselbe Überraschungskunst in der Wahl seiner Vergleiche, derselbe Humor mitten im tiefsten Ernste, derselbe Weitblick in der Auffassung seines Gegenstandes. Bei aller Strenge und wissenschaftlichen Gründlichkeit bleibt er doch immer Herr und Meister der schönen Form und der klassischen Sprache. Vergebens wird man bei ihm Unklarheit und Schwulst suchen, immer besitzt sein Wort Überzeugungskraft und Anschaulichkeit.

Mit Vergnügen erinnere ich mich noch des Eindruckes, den auf mich sein letzter veröffentlichter — sonst anscheinend ziemlich unbeachtet ge-

1) Näheres über die Händel-Gesellschaft s. in Bruno Schrader's Biographie Händel's in Reclam's Sammlung.

2) Kretzschmar, a. a. O., S. XXIX.

bliebener — Essay in der »Zukunft« machte[1]). Da schildert Chrysander seine Begegnungen mit Victor Schölcher, einem älteren Kollegen von ihm in der Händelforschung. Ich kenne den Mann nicht, habe ihn nie gesehen. Aber mir ist, als wäre ich ihm schon irgendwo einmal begegnet und als sei ich bei jenen Unterhandlungen zugegen gewesen, — so wußte Chrysanders Feder mit wenigen Strichen Menschen und Situationen zu zeichnen. Ein echter Schriftsteller stak in ihm, denn er hatte die Menschenseele tief studiert. In der musikalischen Litteratur kenne ich keinen, der ihm an lebendiger Anschaulichkeit, an herzerfrischender Ursprünglichkeit, Klarheit und Prägnanz des Ausdruckes gleichkäme.

Kein Wunder, daß der kunstsinnige König Georg V. von Hannover, erquickt von dem frischen Erdgeruch (um mich modern auszudrücken), der ihm hier entgegenschlug, den jungen Kunstgelehrten 1860 zu sich berief, damit er zu der geplanten Neuordnung der Liturgie für die Schloßkirche sein wichtig Scherflein beitrage. Nach gethaner Arbeit ward er zum König beschieden. Edelmütig und taktvoll legte er dem Günstlinge sein Geschick in die eigne Hand: er sollte selbst sagen, was der König zur Sicherung seines Lebens und seiner Arbeit thun könne. Niemand hatte wohl die Antwort erwartet, die der stellenlose Unbemittelte dem Könige auf seinen Huldbeweis gab. »Majestät lieben Händel«, — das war die allzu selbstlose Bitte — »vielleicht thun Sie etwas für die Händel-Ausgabe«. Der König gewährte ohne weiteres, wohl mit innerem Lächeln. Er setzte der Händel-Gesellschaft eine jährliche Beihilfe von 1000 Thalern aus, vorläufig auf zwölf Jahre.

Damit war denn der Weiterbestand des großen Werkes gesichert. Später aber, noch während der eiligen Rüstungen des Königs zum unglücklichen Kriege 1866, ließ er Chrysander zu sich rufen. Da trug er ihm seinen Plan vor, ein großes Oratorienhaus am Ernst-August-Platze zu bauen, sobald der Krieg beendet wäre, um Händels Geiste und vermutlich auch Chrysanders Leben zu ihrem Rechte zu verhelfen. Der unerwartet schlimme Ausgang des Feldzuges vernichtete nicht nur diese königliche Absicht, sondern versetzte auch Chrysander in die größte Unruhe.

Seit 1864 hatte dieser für den Druck der Händel-Bände in seiner Wohnung in Lauenburg, seit 1866 in Bergedorf, wohin er endgiltig übersiedelte, selbst eine kleine Notenstecherei eingerichtet. Als die hannoversche Unterstützung mit dem Aufhören des Königreichs zu Ende ging, da weigerte sich Gervinus, ein gründlicher Preußenfeind, das Gesuch an die preußische Regierung um Fortzahlung der Subvention mit zu unterzeichnen und drängte auf Abschluß der Händel-Ausgabe, die damit ein Torso

[1]) Die Zukunft. Herausgeber Maximilian Harden. Berlin, Nr. 69, 20. Jan. 1894.

geblieben wäre, wie die Händel-Biographie und wie die Gesamt-Ausgabe der Londoner Händel-Gesellschaft. So lastete denn die Sorge um den Fortgang des Unternehmens allein auf Chrysanders Schultern. Ich werde die Schilderung seiner damaligen Lage nicht vergessen, wie er zwischen Schreibtisch und Druckerei hin und hergehend, mit seiner Familie in allen ihren Gliedern die Anfertigung der Noten-Vorlagen, die Bedienung der Presse, das Falzen, das Binden, das Verpacken und Versenden selbst besorgte und sich doch selten glücklicher fühlte, als gerade damals. Und als dann schließlich selbst diese Arbeit nicht hinreichte, um den hohen Ansprüchen des Lebens und seiner Wissenschaft zu genügen, da legte er sich noch eine Gärtnerei dazu an, in der er die köstlichsten Trauben und Rosen mit eigner Hand zog. Fürwahr das Schicksal und die Menschen haben diesen Gelehrten gründlich »zum Philosophen abgebrüht«. Aber dem Mutigen muß alles zum Guten dienen. Der Beschäftigung mit der poetischen Handarbeit der Gärtnerei schrieb er selbst einen großen Anteil daran zu, daß er trotz allem den Humor nicht verlor.

Nach vielen Mühen und Sorgen gelang es ihm endlich, die Übernahme der hannoverschen Subvention durch Preußen durchzusetzen. Als dann Gervinus am 18. März 1871 starb[1]), hinterließ er das gesamte Unternehmen der Händel-Ausgabe mit allen Rechten und Pflichten Chrysander, der sie noch wenige Jahre vor seinem eigenen Tode auch glücklich zu Ende geführt hat. In fast 100 Foliobänden liegt nun das große Werk vor uns, eine Riesenarbeit, wie sie nur ein kühner, mutvoller Geist auf sich nehmen kann, der von seiner eigenen Arbeitsfähigkeit und Arbeitsleistung selbst unerschütterlich überzeugt ist. Und wenn es mit dem Fleiße und der Geisteskraft nur immer abgethan gewesen wäre! Aber er war bei seinem stolzen Bau nicht nur selbst der Baumeister, sondern mußte Zimmermann und Maurer, Meister, Geselle und Handlanger zugleich sein und sich alles Material, dessen er bedurfte, selbst herbeischleppen. In England, wo er alljährlich einige Zeit verlebte — seine Tochter verheiratete sich auch dahin — stöberte er die Quellen zu den Händel-Bänden auf, und mancher gute Fund gelang ihm. So sorgfältig hat Chrysander dabei die verborgensten Quellen aufgedeckt und ausgeschöpft, daß wohl kaum noch ein Stück von Bedeutung zu finden sein dürfte, das er nicht schon gekannt und genützt hätte. Aber damit nicht genug. Im Jahre 1874 mußte er, um nur sein Unternehmen über Wasser halten zu können, einen großen Teil seiner schönen und über alles ge-

1) Seine letzte größere Arbeit war das etwas wunderliche aber lesenswerte Buch »Händel und Shakespeare. Zur Ästhetik der Tonkunst«, das er dem Freunde Chrysander widmete. Aus seinem Nachlaß hat seine Witwe »Händel's Oratorientexte, übersetzt von Gervinus«, Berlin 1873, herausgegeben.

liebten Bibliothek für 9000 Mark verkaufen; die Hamburger Stadtbibliothek hat diese Chrysander'sche Sammlung in sich aufgenommen.

Wenige Jahre zuvor, im Jahre 1870, hatte er dieselbe Hamburger Bibliothek in einer anderen und für ihn erfreulicheren Weise bereichert. Victor Schölcher war für eine fabelhaft billige Summe in den Besitz des Nachlasses seines vergötterten Händel gelangt. Dieser stammte aus der Hinterlassenschaft des vertrauten Schülers und Amanuensis des großen Tonmeisters, John Christopher Smith (Schmidt), der zwar die autographen Partituren Händel's dem Könige Georg III. geschenkt hatte[1], aber alle übrigen Bestandteile der geerbten Bibliothek Händel's bei seinem Tode 1795 der Lady Rivers vermachte. Nicht weniger als 130 Bände Handexemplare von Händel's Werken, die der Tonmeister lebenslang bei seinen Aufführungen benutzt und mit zahllosen Korrekturen, Änderungen und selbst ganz neuen Kompositionen versehen hatte, außer 24 Bänden Partituren von Smith'schen Kompositionen nebst vielen anderen Musikalien aller Art aus Händel's Handbibliothek bildeten den unbezahlbaren Schatz. Durch politische Umstände stark geschädigt, sah sich Schölcher gezwungen, diesen kostbaren Besitz zu veräußern und, schon längst für Chrysander freundschaftlich eingenommen, überließ er ihm trotz weit erheblicherer Gebote von anderen Seiten her den gesamten Händel-Nachlaß für die niedrige Summe von 10000 Mark, die dieser durch eine Sammlung unter Hamburger Musikfreunden aufbrachte. So kam denn die wertvolle Sammlung in den Besitz der Hamburger Stadtbibliothek.

Daß neben den nie ruhenden Arbeiten und Forschungen für die Händel-Ausgabe noch eine große Reihe ganz anderer Veröffentlichungen und Untersuchungen herlaufen konnte, ist gewiß ein Beweis von Chrysander's vielseitiger Arbeitskraft. Zunächst sind da die *Denkmäler der Tonkunst* zu nennen, eine Sammlung von Kompositionen alter Meister, welche als ein Keim jener großangelegten Unternehmungen gelten kann, die heutzutage von den Regierungen Preußens, Österreichs und Bayerns als »Denkmäler deutscher (österreichischer, bayerischer) Tonkunst« ins Leben gerufen worden sind. Sämtliche Werke von Couperin und Corelli, die Oratorien von Carissimi, Stücke von Stradella, Erba, Urio, Clari, Keiser und anderen, die Händel in seinen Werken direkt oder indirekt benutzt hat, zog Chrysander ans Licht. Noch wichtiger aber wurden seine schriftstellerischen Leistungen, deren lange Reihe mit den *Jahrbüchern für die musikalische Wissenschaft* beginnt. Von diesen sind allerdings nur zwei Bände (1863 und 1867) erschienen; jedoch bedarf es nur der Erwähnung des *Lochamer Liederbuches* und der *Ars organisandi* von

---

[1] Sie liegen seitdem im Buckingham Palast in London.

Paumann, die hier erstmalig veröffentlicht wurden, um den Wert dieser beiden Bände anzudeuten. Von Chrysander selbst enthalten diese Jahrbücher mehrere größere Forschungsarbeiten über den deutschen Volksgesang im 14. Jahrhundert, die Geschichte der Braunschweig-Wolfenbüttelschen Kapelle im 16.—18. Jahrhundert, über Henry Carey und und den Ursprung des *God save the King*, über Händel, Joh. Seb. und Friedemann Bach, Beethoven, Mendelssohn — kurz über ein Forschungsgebiet von nicht geringer Ausdehnung und Mannigfaltigkeit. Noch deutlicher zeigte sich diese Vielseitigkeit nach seiner Übernahme der Redaktion der »Allgemeinen Musikalischen Zeitung«, die er in den Jahren 1868—71 und 1875—82 leitete. Bald schrieb er hier über die Musik der abyssinischen Kirche, bald über indische Musik, bald über die Geschichte des Notendruckes, bald über die Hamburger Oper oder Händel oder Mozart, bald über Musikinstrumente u. dgl. In dem einen einzigen Bande vom Jahre 1879 zähle ich nicht weniger als 23 Aufsätze von Chrysander's Hand. Wollte man seine Aufsätze aus den verschiedenen Zeitschriften alle vereinigen, so würde man etwa zehn Bände dafür ansetzen müssen. Es versteht sich von selbst, daß bei so rascher Produktion nicht alle Erzeugnisse gleichen Wert haben; zum Teil sind sie auch nur Referate von neu erschienenen Büchern oder Auszüge aus älterer Literatur. Aber positiv Neues geben sie fast immer und beweisen die erstaunliche Kraft Chrysander's, selbst die verschiedenartigsten Dinge seiner Wissenschaft und Kunst in sich zu verarbeiten, ohne den festen Boden ernster Wissenschaftlichkeit unter den Füßen zu verlieren und in journalistischer Vielschreiberei zu versinken.

Auch die »Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft« verdankte ihr Entstehen und Bestehen nicht zum geringsten Teile Chrysander. Unter den zwölf Aufsätzen, die er zu dieser streng wissenschaftlichen Zeitschrift beitrug, ragen besonders zwei hervor: eine Forschung über Mozart's Musik zu Gazzaniga's Oper *Don Giovanni* und ganz vor allem die Artikel-Serie »Lodovico Zacconi als Lehrer des Kunstgesanges«.

Wohl keine von allen seinen vielen forschenden Arbeiten hat Chrysander so in freudige Aufregung versetzt, als diese anscheinend so abgelegene über Zacconi; die zweieinhalbhundert Briefe Chrysanders an den vertrautesten Freund der letzten Lustren seines Lebens sind voll davon. Zacconi, ein italienischer Mönch und bedeutender Sänger um die Wende des 16. zum 17. Jahrhundert, legte in zwei großen, italienisch geschriebenen Folianten Geheimnisse der damaligen Gesangskunst aller Welt vor Augen, wie sie — so drückte sich ein Zeitgenosse vorwurfsvoll bewundernd aus — kein Anderer um alle Schätze der Welt preisgegeben hätte. Es war die Theorie einer alten Gesangspraxis, die sich schon damals als italienischer *Koloratur-Gesang* die Welt zu erobern

begann. Es ist ja später über diesen oft und viel geschrieben worden; aber keiner hat wie Zacconi die natürlichen Wurzeln dieser Gesangsart und ihre heute nur noch einigen Forschern bekannten Fähigkeiten zu dramatischem Ausdrucke bloß zu legen gewußt. Auch Händel war durch die Praxis mit dem italienischen *bel canto* in dessen Vaterlande innig vertraut geworden; als italienischer Opernkomponist stand er auch später rings umgeben von italienischer Koloratur. Gerade seine Zeit darf als die Blütezeit, als die klassische Zeit des *bel canto* angesehen werden. Ausschließlich waren es Sänger und Sängerinnen italienischer Herkunft und Bildung, die ihm auch später als Oratorien-Komponisten für die Ausführung seiner Schöpfungen zur Seite standen, für die er schrieb, mit deren Gesangsweise er beim Schaffen selber rechnete. Und als Chrysander eines Tages unter einem Haufen alter Musikalien ein Notenheft von Händels Hand entdeckte, wo zwischen den einfachen Linien der Kantilene noch die Koloraturen von des Meisters Hand selber eingezeichnet worden waren, welche die Sänger *in praxi* auszuführen hatten, wie das sporadisch auch in den Handexemplaren Händels in der Hamburger Bibliothek der Fall ist; und als er dies alles zu Zacconis Ausführungen hielt — da fiel es ihm wie Schuppen von den Augen: die Welt hatte seit jener Zeit bei den Aufführungen Händel'scher Werke e i n e ihrer wesentlichsten Grundlagen verlassen und vergessen, die Koloratur. Diese stolze Gesangsweise hatte sich seitdem überlebt, weil die Sänger und Komponisten sie nicht mehr wie einst als glanzvollstes und wirksamstes Mittel des musikalischen dramatischen Ausdruckes handhabten, sondern sie zu bloßer und auf die Dauer Ekel erregender Kehlenvirtuosität mißbrauchten und ihr Flittergold überall ausstreuten und auch dort anklebten, wo es des Kunstwerks edle Linien vollständig verdeckte und verzerrte. So war man allmählich dazu gekommen, die Koloratur bei Händel-Aufführungen gänzlich zu beseitigen, und damit hatte man das Kind samt dem Bade ausgeschüttet. Händel's Werken wieder zu jenem ihnen unentbehrlichen Ausdrucksmittel zu verhelfen, das ward Chrysanders letztes großes Lebenswerk. Zacconi und die ihm nachfolgenden Lehrer des *bel canto* waren dabei seine Berather.

Außer den paar genannten gelegentlichen und flüchtigen Koloratur-Skizzen Händels hat dieser Meister keine weiteren Willensäußerungen über die Ausführung seiner Werke hinterlassen. Vermutlich ist ihm nicht einmal der Gedanke gekommen, daß es einstens eine Zeit geben könnte, wo der *bel canto* nur noch ein geschichtlicher Begriff sein würde, was nebenbei gesagt auch unserer Musik einmal in gar manchen Dingen geschehen wird. Für Händel war es sicherlich undenkbar, daß es jemals Einem beikommen würde, z. B. das *Dacapo* einer Arie unkolorirt vorzutragen. Bei der Niederschrift seiner Arien konnte er, wie alle anderen

Tonsetzer auch, sich schon auf seine Sänger verlassen. Er schrieb deshalb, ganz der Sitte seiner Zeit gemäß, nur die einfache Kantilene. gewissermaßen das Knochengerüst der Arie, das mit blühendem, warmem Fleische zu umgeben die Aufgabe des freischaltenden Sängers oder seiner Partnerin war. Diese Sänger und Sängerinnen, jene Faustina Bordoni-Hasse und Francesca Cuzzoni, jener Senesino nebst Kollegen waren Künstler des Gesanges, die kühnlich neben den Komponisten treten durften. Wir wundern uns heute über die starken Ansprüche, die sie an die Komponisten ihrer Zeit stellten; aber das beruhte auf Gegenseitigkeit. Die Tonsetzer verlangten ja von ihnen, daß sie mitkomponierten und etwa aus einer armseligen Tonreihe durch ihre Verzierungskunst ein großartiges Seelengemälde schafften. Sie schrieben ihnen nicht jede leiseste, kleinste Note, jeden Vorschlag, jede Tirate, jeden Schleifer, Triller, und wie die mannigfaltigen Figuren alle hießen, nebst jedem *p.*, *f.* und gar *mf.* vor, wie es heute geschieht. Die strengster Schule entwachsenen Sänger waren freie Künstler, die Ansprüche machen durften, ein wenig selbst als schaffende Künstler zu gelten.

Diese Sänger und Sängerinnen schwanden dahin, die Ansprüche blieben. Die Generation von Koloratursängern, die einen Rossini umgab, ist nur der parodistische Schatten jener Vorbilder; zwar nicht an Virtuosität der Kehle, wohl aber an sinngemäßer Verwendung und künstlerischem Verständniß für die Aufgaben der Koloratur. Schon die nächstfolgende Generation in der Musikgeschichte bestand auf ihrem Schein: was Händel nicht geschrieben hat, das wird auch nicht gesungen! Aber weil seine Tonwerke begreiflicherweise in ihren auf Koloratur berechneten Arien und anderen Partien bei solcher steriler Ausführung unschmackhaft wurden, so schmähte man auf den mangelhaften Genius Händels und glaubte seinem Andenken Wunder welche Wohlthat zu erweisen, wenn man durch vollere Instrumentation und andere Zuthaten den Leerklang beseitigte. Damit waren denn Händels große Schöpfungen glücklich zu vollendeten Zerrbildern herabgesunken. Es wäre viel würdiger dem Andenken Händel's gewesen, hätte man seine Oratorien ruhig schlafen lassen, als daß man sie immer von neuem durch die landläufigen Aufführungen in ihrer erhabenen Ruhe gestört hätte.

Hiergegen mit Worten zu protestieren — das wußte Chrysander aus nur zu reichlicher Erfahrung — hätte gar keinen Zweck und Erfolg gehabt. Einzig und allein eine künstlerische That konnte den Künstlern und der Welt die Augen öffnen. So unterzog denn Chrysander einige der wenigst bekannten, also auch am wenigsten verballhornten Werke Händels einer wohl durchdachten Bearbeitung nach den geschichtlich gewonnenen Grundsätzen und bereitete im Stillen deren Aufführung in einer Weise vor, wie sie würdiger den Manen des großen Tondichters

kaum denkbar war. Günstige Umstände halfen ihm dabei. Der Herzog von Westminster, Lord Herschell, Balfour u. v. a. Händelfreunde in England traten zu einer neu zu gründenden Gesellschaft zusammen, welche die große Gesamtausgabe Chrysander's ankaufte und durch mustergiltige Aufführungen, Stipendien an Studierende, Verschenkung von Exemplaren der Werke Händels an Schulen u. s. w. für die Verbreitung Händel'scher Kunst zu sorgen übernahm. Ein Händelfreund in London, Mr. Antony Gibbs, trug allein eine Summe von 100000 Mark zur Verwirklichung der Idee bei. Die leider nun ebenfalls dahingegangene Kaiserin Friedrich, eine begeisterte Verehrerin Händel's, übernahm das Protektorat über diese neue englisch-deutsche »Empress Frederik-Handel-Society«, als deren erste Kundgebung das Händelfest gelten kann, welches die Mainzer Liedertafel und der Damengesangverein am am 21. und 22. Juli 1895 im Beisein der Kaiserin Friedrich, des Großherzogs von Hessen-Darmstadt und seiner Gemahlin nebst einer Anzahl anderer Fürstlichkeiten und vor einem Parkette deutscher und fremder Musiker in Mainz veranstaltete[1]). *Debora* und *Herakles* waren die erwählten Werke, jenes auf alttestamentlichem, dieses auf antik-klassischem Boden stehend, und man darf sagen, daß wohl noch niemals eine so erwartungsvoll erregte, gedrängt-dichte Menschenmenge so jeder leisesten Nüance einer als längst veraltet ausgeschrieenen Musik gefolgt ist, als es hier geschah.

Wer diese Mainzer Tage selbst mit erlebt hat, wird lebhaft empfunden haben, was eine künstlerische Großthat zu bedeuten hat. Es war, als ob nicht anderthalb-hundertjährige, sondern soeben erst dem Geiste entsprungene Werke zu uns redeten, deren Sprache, allen ohne weiteres verständlich, jedem tief in die Seele drang. Hier zeigte sich's, daß Tonwerke, die mit elementarer Gewalt wirken, d. h. die keiner Erläuterung und keiner künstlichen Voraussetzung und Vorbereitung bedürfen, so ewig sind, als Statuen und andere nicht verwesliche Werke bildender Kunst. Selbst Gegner, die mit der Feindseligkeit gegen Händel oder seinen Vertreter in der zugestandenen Absicht nach Mainz gekommen waren, um der Neuerung sich entgegenzusetzen, streckten bei diesen tiefbewegenden Tongemälden ihre Waffen der Opposition, und manch einer hat sich seitdem zu Händel und seinem Interpreten öffentlich bekannt.

Was dort in Mainz gewonnen worden ist, ist nicht wieder verloren gegangen. Das chronologische Verzeichnis, das unsere Zeitschrift im vorigen Jahre brachte[2]), zeigt, daß in den ersten fünf Jahren nach jener denkwürdigen »Première« 63 Aufführungen von Händel's Werken in

1) Näheres darüber s. im Jahres-Bericht des Vorstandes der Mainzer Liedertafel und des Damen-Gesangvereines 1894/95 und 1895/96, S. 5 ff.

2) Zusammengestellt von Prof. Emil Krause, Zeitschr. der IMG. II, S. 20.

Chrysander's Bearbeitung in allen Gauen Deutschlands stattgefunden haben — ein Erfolg, der bei dem persönlich feindseligen Verhalten eines Teiles der Musikerwelt gewiß doppelt schwer wiegt.

Nie aber, das sei hier eben deswegen ganz besonders gesagt, hat Chrysander bei allen diesen Aufführungen auch nur den Versuch gemacht, einen Teil der Bewunderung der hingerissenen und jubelnden Zuhörerschaft von Händel auf seine Person abzulenken. Das wäre ihm ein Leichtes gewesen; er brauchte sich nur ehren zu lassen, und er wäre geehrt worden, wie nur irgend ein großer Komponist. Aber ich bin mehrfacher Zeuge dessen, daß er sich allen ihm so gern dargebrachten Ehrungen auf das ängstlichste entzog, wo es nur irgend anging. In einem stillen bescheidenen Winkelchen des Concertsaales nahm er, wenn er einmal einer Aufführung beiwohnte, Platz, dort, wohin sich kaum ein zahlender Konzertbesucher verlor und wo er folglich sicher war, nicht vermutet zu werden. Und während noch das Beifallstosen durch den Saal rauschte, verschwand er mit seinen zwei, drei Freunden oder Verwandten geräuschlos, um mit ihnen in irgend einem kleinen Restaurant seine stille Freude zu feiern oder sich vergnüglich zu ärgern über das, was ihm nicht gefallen. Mit welcher Bescheidenheit er aber den ausführenden Künstlern begegnete, das mögen diejenigen selbst zu seinem Lobe melden, die es zu ihrer Verwunderung an sich selbst erfahren haben.

Daß Chrysander an den Vorarbeiten für die Gründung der Berliner Hochschule für Musik und noch zuletzt für die Denkmäler deutscher Tonkunst, für die er Vorsitzender des Arbeitsausschusses war, seinen Anteil reichlich hatte, ebenso wie bei manchen anderen Unternehmungen, welche ihm den Dank für seinen Rat und seine Hilfe abzustatten nicht selten vergaßen, das versteht sich fast von selbst. Denn hinüber nach Bergedorf in seine Einsamkeit drangen die Wellenschläge der musikalischen Brandung der Gegenwart in Gestalt von Briefen und Anfragen und Sendungen und Besuchen Gerufener und Ungerufener. Zuweilen wirkte sein Rat wie das gute Gewissen, und manche Intrigue, die gewissenlose Menschen gegen Andere angezettelt hatten, zerstörte seine besonnene Thatkraft. Bis zu dem äußersten Ende seines arbeitsvollen Lebens, das er nach längerem Kranksein in Bergedorf am 3. September 1901 beschloß, ist er seinen Grundsätzen durch alle Fährlichkeiten, Sorgen und Mühen getreu geblieben. Sie heißen: Pflichttreue, Wahrheit, Arbeit und — Entsagung.

Berlin. **Oskar Fleischer.**

The Leeds Festival.

The Triennial Musical Festival, held in the Leeds Town Hall on Oct. 9—12, was an occasion of very special interest. Since the inauguration of this, the great music-meeting of the north of England, the power and quality of the choral singing has been recognized as a thing altogether unique, and although one festival may differ from another in this as in other respects, there can be no doubt that at Leeds you may hear voices of a kind that are unknown elsewhere, search where you will. By good fortune, the choir of the present festival was of exceptional beauty, and not only of immense power and sonority, but of a delicacy that made their performances more like solo than choral singing. Much curiosity was felt concerning this year's festival, for Sir Arthur Sullivan, who was conductor of the Leeds Festival from 1880 to 1898, was a man who figured largely in the eye of the English public, and it was therefore no easy matter to find a perfectly satisfactory successor to him, although there was no special difficulty in discovering a conductor of wider artistic views than his. In Professor Stanford, there can be no doubt that the right man was chosen, and as the four days went on, it was increasingly clear that he was winning his way rapidly to the hearts of the public, as he had long ago won a high place in the estimation of musicians. The wide range of his musical knowledge enabled him to direct memorable performances of music of very different styles, and to obtain success in all; for the intention of the festival was to present a programme which should be representative of the music of the XIXth. century, at this the first festival of the XXth. Every name of the first rank among European musicians was represented, with the exceptions of Chopin, Grieg, and Liszt; on the other hand, Palestrina, Handel, and Bach stood as examples of the music of earlier times, and without the two latter it is difficult to conceive of a musical festival taking place in England. The master first mentioned was represented by his motett, "Surge illuminare"; Handel, by his Messiah, given with a welcome absence of the so-called "English traditions" which have dulled the ears of all cultivated musicians to its beauties for too long; and Bach by two works, the noble cantata, "Wachet auf, ruft uns die Stimme", and the third of the "Brandenburg" concertos, the effective work for strings in ten parts. The only other cases of one master being represented by two compositions were those of Haydn, (represented by the fine motet, "Insanae et vanae curae", and "With verdure clad", from the Creation); Beethoven, whose "Leonora, no. 2" overture, was given as well as his wonderful Mass in D); and Brahms, represented

by the second pianoforte concerto and the cantata, Rinaldo; there was a special propriety giving Brahms this distinction, for his music has been of late years shamefully neglected at the Leeds Festivals, and it was only due to him to be represented in the different aspects of his genius. The things that stand out as specially brilliant features of the festival were the performance of Beethoven's mass by the glorious choir and orchestra; and Mr. Borwick's masterly playing of Brahms' concerto, which was accompanied with rare perfection by the band. In the mass Dr. Joachim played the obbligato to the "Benedictus" in a way that will never be forgotten by those who were present. His performance of the solo part in Mozart's violin concerto in A, (Köchel, no. 219), was the great attraction of the final concert, and at its close he was called repeatedly back to the platform and enthusiastically cheered. With Señor Arbos he also played Spohr's double concerto in B minor, and his compositions were represented by the "Marfa-scene", very finely sung by Miss Marie Brema. Mendelssohn's eight-part setting of Psalm XCVIII, and Schumann's D minor symphony, the latter a performance of rarest excellence, the finale of the first act of Parsifal, the "Banquet of the Phaeacians" from Bruch's Odysseus, and the Freischütz and Rosamunde overtures, were the other illustrations of German music; the French masters represented were five, Auber, Berlioz, Bizet, Gounod, and Saint-Saëns, examples of whom were chosen from works of comparatively slight extent, the last being finely represented by his fantasia "Africa" for pianoforte and orchestra. The Deux Journées overture, the finale to the second act of Tell, and Verdi's splendid Requiem, represented the later schools of Italy; and three Slavonic works were given, Tschaikowsky's symphonic poem, "Francesca da Rimini", Dvorák's "Carneval" overture, and a work previously unheard in England, a memorial cantata in honour of Pushkin, by Glazounow, one of the three special novelties of the programme. This last is very straightforward, and is written in a solid and more or less jubilant style, with a charming "cradle song" for mezzosoprano, and a very effective finale, in which this voice and the tenor are used with the chorus.

It remains to speak of the twelve representatives of English music during the past century; four deceased and eight living masters were represented. The earlier part of the XIX[th.] century was a time of almost complete barrenness for English music; those who deserve to be remembered are exceedingly few, and no better examples could have been chosen than Sterndale Bennett for instrumental and Pearsall for vocal music. The former was represented by his overture, "Parisina", perhaps not the most characteristic work that could have been found, but a worthy specimen of his powers; the latter by his splendidly vigorous ten-part choral ballad,

"Sir Patrick Spens". The "In Memoriam" overture of Sullivan, and the pretty duet, "Amours villageoises" of Goring Thomas, were good examples of the men who have more recently passed away. Another group of four works illustrated the creative powers of the men of middle-age who have made their mark, Mackenzie being represented by his "Colomba" overture, Cowen by his tenor scena, „The Dream of Endymion" admirably sung by Mr. Ben Davies, Stanford by his effective and pathetic "Last Post", for choir and orchestra, and Parry by his "Song of Darkness and Light", a work brought out three years ago at the Gloucester Festival. The successive stages of man's spiritual development, from "Mystery" and "Terror", to "Peace" and "Toil", and on to "Art", "Tears", and "Faith", as treated in the mystical poem of Robert Bridges, are set with Parry's charateristic power and success, the four last sections being superbly expressive, nobly designed, and effective in the highest sense. The work was very finely sung by the chorus, and in the solo part Miss Agnes Nicholls reached a higher point than she has yet touched in her professional career. The younger generation of English musicians was represented by another group of four composers, Edward German, Edward Elgar, Charles Wood, and S. Coleridge-Taylor. The first conducted a good performance of his graceful "Romeo and Juliet" overture, the second made a profound impression with his fine set of orchestral variations; and of the new works by the two last, that of Dr. Wood was by far the finer. This is a setting of Walt Whitman's "Dirge for two Veterans" for chorus and orchestra, with baritone solo; its form is that of a funeral march of most dignified solemnity, and it made a very great success, Mr. Plunket Greene doing excellently in the solo. Mr. Coleridge-Taylor's "Scenes from Hiawatha" have become so widely popular that a new work from his pen is always looked forward to with eager expectation; but on this occasion there was a general feeling of disappointment connected with his cantata, set to Longfellow's "Blind Girl of Castel-Cuillé". The poem is an extremely poor production, unsuitable for musical setting, and has obviously failed to inspire the composer. In spite of some interesting passages in which a theme identified with the wedding festivities undergoes various transformations, the bulk of the audience were evidently glad when it was over, although Mme. Albani and Mr. Andrew Black threw themselves into the solo parts with real devotion. Among the solo singers, besides those already mentioned, mention must be made of Miss Ethel Wood, the owner of a very powerful soprano voice, who sang only twice, and Miss Ada Crossley, whose magnificent powers and faultless style of singing were too seldom put into requisition. Mr. John Coates made a distinctly good impression in various parts, but more especially in the solo of Rinaldo; and Mr. Bispham, who came over from America

on purpose for the festival, sang the solo of Amfortas in the Parsifal selection splendidly, and did well in Verdi's Requiem and elsewhere.

London. **J. A. Fuller Maitland.**

Ein Brief von Karl Stamitz an König Friedrich Wilhelm II.

Karl Stamitz, geb. 1746 in Mannheim, gest. 1801 in Jena, war der Sohn und Schüler jenes Böhmen Johann Karl St., der den europäischen Ruf der Mannheimer Kapelle begründete. Er genoß als Geigenvirtuose und Komponist in Deutschland, Frankreich und Rußland großen Ruf, schätzte aber die Unabhängigkeit so hoch, daß er sich nirgends fesseln ließ, sondern als freier Künstler zu leben versuchte. Fünfzehn Jahre brachte er in Paris und längere Zeit in Petersburg zu. König Friedrich Wilhelm II. von Preußen (1786—1797) schätzte seine Musik und bestellte bei ihm wie bei Boccherini und anderen Zeitgenossen Kompositionen. Aus dem Nachlasse dieses Monarchen besitzt die Kgl. Hausbibliothek im alten Berliner Schlosse gegen 100 Werke von Karl Stamitz, Symphonieen, Konzerte und Kammermusik, in gedruckten oder geschriebenen, zum Teil vom Komponisten selbst angefertigten Stimmen. Durch einen glücklichen Zufall blieb der folgende Brief an den König aus dem Jahre 1791 in einem Notenhefte liegen.

Sire!

En observant les Ordres de Votre Majesté, j'ai l'honneur de présenter à Elle quatre pieces choisies. Savoir une Symphonie à double Orchestres, qui est la premiere que j'ai Composé en ma vie. aprés, une Symphonie figurée en quatre parties, où l'idée vient de Versailles l'année 1772, que l'Été n'étoit point plaisant, mais au Commencement d'octobre qu'il faisait beau temps, la Reine Se promenant le matin aux Environs des Campagnes, j'ai imitté une Pastoralle.

ver le Soir Se presenté une Orage.

la nuit aprés Se montroit fort obscure.

le lendemain aussi encore un beau jour, le Roi Continuoit la Chasse qu'il a ordonne le jour avant.

le 3ème Pieçe est un Echo à deux Orchestres, où le Secondieme est fermé dans une autre Chambre.

le 4ème Pieçe est une Ouverture d'un Bal Masquée; j'ai Composé cette pieçe à la Haye pour L. L. A. R. et Sme le Prinçe et Prinçesse d'Orange

(en tems et présence du grand Duc de la Russie) il m'ont Daigné de leurs aprobation, Surtout le Prince a bien voulu prendre cet piéçe pour Son favorit.

Comme l'Ambassadeur de Turque Se trouve à Berlin et votre Majesté lui Daignera certainement d'honnorer en lui faire faire plusieurs amussements Differents, et les Turques aiment ces S'ortes de Musique de grand bruit, je pense d'avoir bien fait de l'Envoyer.

j'aurais deja présenté à votre Majesté le trois derniers Pieçes deja longtemps, mais ils n'etoient point en ordres pour oser les presenter jusqu' aprésent.

Sire! je Suplie trés humblement, quand en Executer çes Pieçes, de vouloir faire faire arrangé l'orchestre comme je l'ai marqué, pour qui fasse Son Effect à rendre la pleine Satisfaction à Votre Majesté.

alors je Serois au Comble de mon bonheur Si les pieçes trouveront l'aprobation de Votre Majesté, Comme Si grand juge et Connoiseurs.

j'ai l'honneur de me recomander à Votre Auguste Protection, et Suis avec Respect le plus profond

Sire!

De Votre Majeste

Le plus humble et

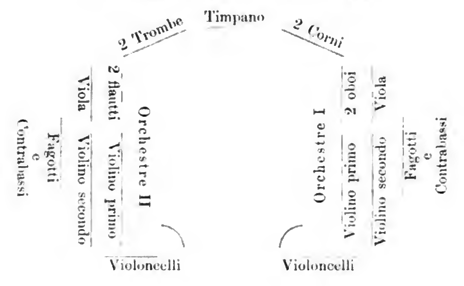
à Greiz en Voigtlandt — *plus Soummis Serviteur*

ce 12 avril 1791 — *Charles Stamitz.*

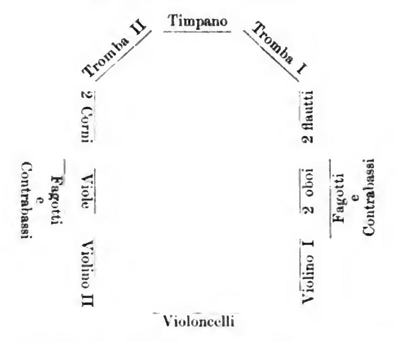
je resterai encore quelque peu De tems en cette ville cy apres je Souhaite d'y aller à Breslau, de Composer des Operas pour le theatre.

Da Stamitz der Aufstellung des Orchesters entscheidenden Wert beimaß, so fügte er den Noten kleine Pläne hinzu, die wir hier wiedergeben, weil sie von einem gewiegten Kenner stammen.

1. Symphonie für 2 Orchester.



2. Promenade royale.



Beim Echo schreibt er vor: *Il faut placé la Secondieme orchestre dans une autre chambre un peu Eloigné du premier orchestre et fermé la chambre qu'on entend leurs reponses de la moitié de forçe.*

Der Wert der vier genannten Kompositionen ist ungleich. Das melodiöse Echo ist an sich unbedeutend, sein Effekt aber nach den Noten allein nicht vorstellbar. Natürlich spielen die Hörner eine Hauptrolle und sind mit wohlklingenden Stellen bedacht. Auch die Ouverture zum Maskenball rechnen wir nicht zu Stamitz' Meisterwerken, sie steht z. B. hinter Dittersdorfs Ballsymphonie zurück. Dem Streichorchester mangeln die Bratschen, wahrscheinlich weil der große Apparat von Schlagwerkzeugen feinere Wirkungen von vornherein ausschloß. Dagegen verdienen sowohl die Pastoralsymphonie (Promenade royale) als auch die Symphonie für 2 Orchester noch heute Beachtung. Jene enthält einen Gewittersturm, der sich würde hören lassen können, und einen feinen 3. Satz (»das Dunkel«), während das Finale (»die Jagd«) abfällt. Als eine Perle möchten wir das Andante der Symphonie für 2 Orchester bezeichnen, dessen edler Charakter fast klassisch anmutet. Taktweise glaubt man geradezu Beethoven zu hören [1]). Bedenkt man, daß es die erste Symphonie war, die Stamitz überhaupt schrieb und zwar wohl noch vor dem Jahre 1772, so wird man mit hoher Achtung vor dem Künstler erfüllt.

1) Liebhaber finden dies Andante in meiner Sammlung »Musik am preußischen Hofe« No. 7 bei Breitkopf & Härtel in zwei Einrichtungen von W. Waege, für Klavier zu vier Händen und als Trio.

Karl Stamitz verdient eine wissenschaftliche Monographie, wie sie Albert Mayer-Reinach für Graun und Max Schwarz für Johann Christian Bach in den Sammelbänden der IMG. jüngst geleistet haben. Vielleicht wählt sich ein junger Musikhistoriker diese lohnende Aufgabe.

Friedenau-Berlin. **Georg Thouret.**

Musikaufführungen.

(Zusendung von Programmen und Eintrittskarten erwünscht.)

Amsterdam. 19. September. Aufführung im Konzerthaus. Händel: Ouvertüre in D; Cherubini: Entreakt und Balletmusik aus »Ali Baba«; Haydn: Sinfonie »L'ours«; Schillings: Orchesterstücke; Tschaikowsky: »Capriccio italien«. — 20. Oktober. Ein ausschließlich Palestrina gewidmetes Chorkonzert veranstaltete der Utrechter Palestrina-Koor (Dir P. J. J. Vrancken).

Arnheim. 1. Oktober. Unter Leitung von Herrn M. Heukeroth gelangten Beethoven's IX. Sinfonie, Bruckner's Te Deum und Bach's Cantate »Wachet auf und betet« zum Vortrag.

Berlin. 11. Oktober. 1. Sinfoniekonzert der Königl. Kapelle. Haydn: Militär-Sinfonie; Mozart: Sinfonie G-moll; Beethoven: Sinfonie eroica. — 21. Oktober. Aufführung des Philharmonischen Chors. Bach: H-moll-Messe. — 20. Oktober. Erstes der 6 populären Konzerte des Waldemar Meyer-Quartetts. Beethoven: Streichquartett op. 131, Elegischer Gesang op. 119 und Septett op. 20. — 21. Oktober. Erstes der 6 Sinfonie-Abonnements-Konzerte unter Leitung von Richard Strauß: Liszt, Bergsinfonie; Sgambati, Klavier-Konzert op. 15 (Solist: E. Sauer), Bruckner, 3. Sinfonie. — Abonnements-Konzerte der Meininger Hofkapelle unter Leitung von F. Steinbach. — 22. Oktober. Liszt, Präludien; Bach, Violinkonzert A-moll (Solist: J. Joachim); Beethoven, Rondino (Nachlaß); Joachim, Ouvertüre zu einem Gozzi'schen Lustspiele (Manuskript); Schumann, Phantasie op. 131; Brahms, 1. Sinfonie. — 23. Oktober. Brahms, Serenade op. 16; Tschaikowski, 1. Klavierkonzert; Beethoven, 6. Sinfonie; Brahms, Festouvertüre. — 26. Oktober. Beethoven, Leonoren-Ouvetüre I; Dvořak, Violoncell-Konzert op. 104 (Solist: R. Hausmann); Brahms, 3. Sinfonie; Beethoven, Leonoren-Ouvertüre III. — 27. Oktober. Kirchenkonzert in der Lutherkirche: Stradella, Arie (Solistin: Frau Elsa Schmidt); Stücke von Bach, Händel, Gade, Guilmant.

Düsseldorf. 6. Oktober. Der hiesige Gesang-Verein brachte die Schöpfung von Haydn zur Aufführung.

Eisenach. Vom 5.—7. Oktober fand hier ein großes Beethoven-Fest statt veranstaltet von der Herzogl. Hofkapelle aus Meiningen unter Leitung von General-Musikdirektor F. Steinbach. Zur Aufführung gelangten von Orchesterwerken: Die 1., 3., 5., 7. und 9. Sinfonie, sowie die Ouverturen »Zur Weihe des Hauses«, »Egmont«, »Coriolan« und »Leonore« Nr. 1—3. Herr Prof. Halir spielte das Violinkonzert und die Romanzen op. 40 und 50, Herr Fr. Lamond das Klavierkonzert in Es-dur und die Chorfantasie. Frau Noordewier-Reddingius trug die Arie »Ah! perfido« vor, Herr R. von Zur-Mühlen den »Liederkreis an die ferne Geliebte«. Außerdem gelangte noch das selten gehörte Rondino für 8 Blasinstrumente zum Vortrag. Das Stadttheater war bis auf den letzten Platz gefüllt; der Beifall, der den Solisten wie dem Orchester gespendet wurde, wollte kein Ende nehmen.

Frankfurt a. M. Am 6. Oktober wurden hier Weber's »Drei Pintos« in Mahler's Bearbeitung und Ergänzung aufgeführt.

Genf. Orgelkonzert in St. Pierre (M. Barblan). Gesangs- und Instrumentalwerke von H. Schütz, Bach, Händel, Mendelssohn, Wagner und C. Franck.

Kopenhagen. Im September gelangte im Kgl. Theater Gluck's »Orpheus« zur Aufführung.

Leipzig. 21. September. Motette in der Thomaskirche. Bach: »Komm Jesu komm«; Palestrina: »Christus factus est« und »O domine Christe«. — 28. September. Motette in der Nicolaikirche. Bach: »Gieb dich zufrieden«; Mozart: »Ave verum«. — Kirchenmusik in der Thomaskirche. Bach: »Es ist Dir gesagt, Mensch«. — 13. Oktober. Kirchenmusik in der Thomaskirche. Spohr: »Groß und wunderbarlich sind Deine Werke« für Solo, Chor und Orchester.

Luzern. 9. August. III. Hofkirchenkonzert. U. a. Chor- und Orgelwerke von Bach, Händel, Haydn, Mozart und Beethoven.

München. In der Hofoper wurde, vollständig neueinstudiert, Cherubini's »Wasserträger« in der neuen Possart'schen Inszenierung gegeben.

Stuttgart. 23. Oktober. Aufführung von Händel's »Messias« durch den Verein für klassische Kirchenmusik.

Vorlesungen über Musik.

Berlin. An der *Leßing-Hochschule*, einer privaten Volks-Hochschule und Sonder-Abteilung der »Leßing-Gesellschaft«, hält in diesem Winter Prof. Alexis Hollaender einen Cyklus von Vorträgen »Zum Verständnis des musikalischen Kunstwerks«, als Einführung in die Formen und Ausdrucksmittel der Vokal- und Instrumentalmusik. Die Vorträge werden durch Gesangsbeispiele und am Klavier erläutert. —

Bruxelles. M. Ernest Closson, le distingué conservateur adjoint du Musée du Conservatoire donnera six conférences sur »l'histoire des instruments de musique«.

Düſseldorf. 15. September. Auf dem Verbandsfest des Westdeutschen Sängerverbandes sprach Hr. H. vom Ende über »das deutsche Volkslied«.

Hamburg. Herr Prof. E. Krause gedenkt in diesem Jahr in seinen Vorträgen folgende Themen zu behandeln: 1) »Die Oper vom Jahre 1800 bis zur Gegenwart«, 2) »Die Entwicklung der Orchestermusik, insbesondere der Sinfonie«. Die erläuternden Musikbeispiele werden von Mitgliedern des Stadttheaters ausgeführt. Beginn der Vorträge: 15. Oktober.

Kopenhagen. Im Herbstsemester hält Dr. A. Hammerich an der Universität Kopenhagen folgende Vorlesungen: 1) Bach's und Gluck's Zeitalter; 2) Übungen im musikhistorischen Museum.

Nachrichten von Lehranstalten und Vereinen.

(Übersendung von Jahresberichten u. dgl. erwünscht.)

Bath. — The following is abstract from notes made by R. R. Terry at recent Downside Prize-day music (II, 405). He has since been appointed Music-director at the new Catholic Cathedral in Westminster.

Byrd's 3 Masses were printed in parts in his life-time. The 3-part Mass was found in MS. score some years ago by W. Barclay Squire in the Fitzwilliam Museum, then performed at Downside, then in 1901 edited in printed score by the same Washbourne); see II, 212. The 4-part Mass was scored by the same from printed parts found bound-up with other music (for details see Grove's Dict. IV, 713, a), then in 1890 edited in printed score by Rockstro and Squire (Novello), then performed by late T. Wingham at Brompton Oratory.

Downside revived the 5-part Mass, which the most important; printed in part-books under Elizabeth, edited in score with modern clefs by Terry and Squire in 1899 (Breitkopf and Haertel). Birmingham Festival (Richter) used this last edition in 1900. Byrd remained a "popish recusant", but was not deprived of his co-organistship at Chapel Royal.

Philips (Petrus Philippus, Pietro Filippo) was an Englishman, who during Reformation went to continent and became priest. Towards end of 16th century he became canon of Bethune in French Flanders, and also went to Italy. On his return to Flanders he became org. in the vice-regal Chapel of the Archduke and Duchess Albert and Isabella, governors of the Low Countries. In 1610 he became canon of collegiate church of St. Vincent at Soignies. He wrote much ecclesiastical music, which, with his madrigals, was published abroad. His style approximates to Sweelinck. His motett "Hodie sanctus Benedictus" is his only church work publ. in England, ed. by Squire, printed early in 1899, and first performed in Downside Abbey on St. Benedict's day.

Tallis's Responses and Evening Hymn the only works by which he is known to most. In Protestant Cathedrals there are the Dorian service, and some 6 anthems mostly adaptations from Latin motetts. His best known anthem "I call and cry" was originally "O Sacrum convivium", adapted by Barnard in 1641. Tallis set the whole of the Lamentations for Tenebrae in Holy Week; no complete copy extant, and only fragments at Bodleian and Brit. Museum. The first Lection at Matins on Holy Thursday has been in use at Downside for 2 years. H. Davey in 1896 the first historian to mention T.'s Masses. None are printed. One Mass scored by Terry from Brit. Museum parts (Addl. MSS. 17802—5) was performed at Downside March 1900 (I, 243, 305); the part-books were very imperfect, and Terry here and there had to supply counterpoints; the same subsequently at Brompton Oratory, Newcastle-on-Tyne, and Swansea. Another, "Salve intemerata", scored by Cecie Stainer similarly, is also in use at Downside. Fragments of a third are in Brit. Museum (Addl. MSS. 1893 b).

Tye's 6-part "Euge bone" Mass is not on the antiphon "Euge serve bone" of the Sarum and Roman breviaries. He probably wrote it for exercise at Cambridge as Mus. Bac. (1536) or Mus. Doc. (1545). This Mass is in parts in Bodleian Library, Oxford. Edited in 1893 by G. E. P. Arkwright. Tye at Reformation turned Protestant (with Merbecke and Testwood), took Anglican orders in 1560, and was given the living of Doddington-cum-Marche in Isle of Ely. E. G. R.

Berlin. Die Musiksektion des »Allgemeinen Deutschen Lehrerinnen-Vereins« hat im Einverständnis mit vielen bekannten Musikpädagogen Deutschlands eine Petition an den Kultusminister abgefaßt, welche die Einführung einer staatlichen Prüfung für Musik-Lehrer und -Lehrerinnen bezweckt. Der Wortlaut der Petition und ihrer Begleitschrift findet sich in Nr. 19 des 24. Jahrgangs des »Klavierlehrer«. — Der Jahres-Bericht des »Berliner Tonkünstlervereines, (Freie Musikalische Vereinigung)«, erstattet von dem Vorsitzenden, Kapellmeister Adolf Göttmann, ist uns soeben zugegangen. Im abgelaufenen 57. Vereinsjahre fanden 14 Vortragsabende und Konzerte statt, worin 75 Manuskript- und 89 gedruckte Kompositionen von 60 Komponisten (und Komponistinnen) zur Aufführung gelangten. Wie gewöhnlich war auf dem Gebiete des Liedes die Produktivität am regsten, nicht weniger als 121 Lieder waren unter den aufgeführten Werken. Doch kam in den Vortragsabenden auch die Kammermusik zur vollen Geltung, worunter besonders Tonwerke für Blasinstrumente, die ja in den gewöhnlichen Konzerten stark vernachlässigt werden, verhältnismäßig sehr zahlreich waren; 12 größere und kleinere Kompositionen dieser Art wurden vorgeführt. Die hierbei zu Wort gekommenen Komponisten waren: F. Bläsing, H. Schwarz, A. Mendelssohn, W. Stenhammar, M. Wagner, O. Straus, J. Rothstein, Th. Verhey, R. Eichberg, H. Kötscher, Ph. Rüfer, E. Behm, W. Rabl, A. Bird, G. Lazarus, L. Huges, F. Gernsheim, G. Vollerthun, J. Major, M. Laurischkus, W. Starck, G. Berger, W. Magnus, R. Kursch, J. Michaelis, L. Thuille, F. Langer. F. Fuhrmeister, L. Heß, A. Rentsch, J. M. Weber, C. Schultze-Biesantz, P. Miersch, A. Krug, H. Schröder, W. Knüpfer. Besonders interessant waren zwei außerordentliche Vortragsabende, der eine mit Werken ausschließlich neufranzösischer, der andere mit solchen finnischer Komponisten. Die Zahl der Mitglieder beträgt 310. Das wichtigste Ereignis dieses Jahres war die Fusion des Vereines mit dem Berliner Musiklehrer- und Lehrerinnen-Vereine, die beide am 11. Juli unter dem Namen »Berliner-Tonkünstlerverein« sich zu einer einzigen Gesellschaft verbunden haben.

Helsingsfors. Im Musikinstitute sollen in diesem Winter sämtliche Violinsonaten Beethoven's in den Musikabenden ausgeführt werden. Die Ausführenden sind die Lehrer: Victor Novaçek (Violine) und Karl Eckmann (Klavier).

Mannheim. Die Schülerzahl der Hochschule für Musik (s. Zeitschr. II, Heft 3, S. 87) ist im letzten Jahre auf 231 gestiegen. An die Öffentlichkeit trat die Anstalt mit 4 Übungs-Aufführungen, 5 Vortragsabenden und 7 Prüfungs-Aufführungen. Die Wahl der Programme legt von dem ernsten Streben der Anstalt ein beredtes Zeugnis ab; ein Abend war ganz J. S. Bach gewidmet. Gesang und Instrumentenspiel fanden gleich sorgfältige Pflege, besondere Aufmerksamkeit wurde auch dem Opern-Studium gewidmet. In musikgeschichtlichen Vorträgen wurden behandelt: der Bel Canto und seine hauptsächlichsten Vertreter (Hr. Blatter); Allgemeine Musikgeschichte; Peter Cornelius; R. Wagner's Ring des Nibelungen (Hr. Bade); ferner hielt Herr J. A. Beringer kunstgeschichtliche Vorlesungen.

New York. »The Tonkünstler Society« hat ihre Programme, die Mitgliederliste u. s. w. zu einem kleinen Büchlein vereinigt, dem wir entnehmen, daß der Verein in dem letzten Vereinsjahre 1900—1901 20 Konzerte mit reichem Programme veranstaltete. Neben Vitali, J. S. Bach, Mozart, Beethoven, Schumann, Mendelssohn, Liszt und Brahms u. a. kamen vorzugsweise Kompositionen lebender Tonkünstler zur Aufführung, wie Nawratil, B. O. Klein, E. Hildach, H. Spielter, L. Saar, M. Moszkowski, H. Brockway, P. Callico, H. Brückler, R. Burmeister, A. M. Taylor, Ph. Scharwenka. Das Direktorium des Vereines besteht aus den Präsidenten: Leo Schulz, H. T. Chapman, A. Walther, den Sekretären: A. Rihm, W. H. Kruse, dem Schatzmeister W. V. Frankenberg und dem Bibliothekar G. Hochsprung. Dem Musik-Kommittee steht Henry Schradieck vor. Die Gesellschaft hat jetzt ihr drittes Vereinsjahr begonnen.

Stuttgart. »Der moderne Chorverein« unter A. Halm brachte am 13. Oktober im Pfeiffer'schen Musiksaal von Liszt die Seligpreisungen und Paternoster.

Notizen.

Berlin. Das Komitee zur Errichtung eines Lortzing-Denkmales beschloß, alle Bühnen zur Veranstaltung einer **Lortzing-Feier** zu seinem 100. Geburtstage am 23. Oktober zu veranlassen, deren Erträgnisse dem Denkmalfonds überwiesen werden sollen. Die königliche Oper hat in Folge dessen einen ganzen, 8 Abende umfassenden Lortzing-Cyklus angesetzt, ähnlich auch das Theater des Westens und andere Theater. Auch die Musikvereine, Konservatorien u. s. w. werden zu Beiträgen aufgefordert. An Lortzings Geburtshause in der Breiten Straße 12 in Berlin (jetzt das bekannte Kaufhaus von R. Hertzog) wurde am 23. Oktober eine Gedenktafel mit dem Reliefbild des Komponisten angebracht, wobei mehrere Werke des Gefeierten zur Aufführung kamen. Der Kaiser sandte dem Komitee ein Zustimmungsschreiben. — Der Musikverlag N. Simrock benachrichtigt uns, daß die neuen billigen Partitur-Ausgaben Brahms'scher Werke nach wie vor ihrem Verlage angehören und daß die Firma E. Eulenburg, gemäß einem getroffenen Übereinkommen, die Erlaubnis erhielt, diese Werke in die kleine Partitur-Ausgabe aufzunehmen; sie besitzt in dieser Form den Alleinvertrieb. Unsere Notiz auf S. 25 des letzten Heftes ist somit in diesem Sinne richtig zu stellen.

Hull. — At site of the old King's Manor house, once Suffolk Palace, in this town (Yorkshire), has just been found a pottery-made "acoustic jar", 16" long, 9" broad at shoulder, 2" interior width at mouth. These formerly fixed in large numbers, horizontally and with mouths only projecting, in walls of churches, like brazen ἠχεῖα in ancient theatres, to make a resonant surface. It would be curious if this were revived for modern concert-rooms. E. G. R.

Leeds. — The numbers of the chorus at Leeds Festival (see another column) were 101, 85, 82, 89, total 357 (against 73, 64, 62, 64, total 263, at Gloucester the month before). The strings in orchestra were 20, 20, 14, 14, 14; double wood-wind, and double horns 1 & 2; total members of orchestra 126.

The following is abstract of some notes on "Messiah" by Herbert Thompson in connection with Festival.

In 1891 was found single copy of original word-book of the Dublin performance of 3 June, 1742, annotated in pencil, apparently at the time, with names of actual performing soloists. These were: — Soprano, Signora Avoglio & Mrs. Maclaine; Contralto, Mrs. Cibber; Altos, Joseph Ward & William Lamb; Tenor, James Baily; Bass, John Mason; Leader, Matthew Dubourg; Organist, Maclaine. Dr. J. C. Culwick privately printed in 1891 an account of this word-book. The work was next heard as "A Sacred Oratorio" at Covent Garden on 23 March, 1743. Under its original title not again till 1749. Between 1750 and 1759 Handel gave 11 performances of "Messiah" in the Foundling Hospital chapel, making £ 6935 for the Hospital; posthumous performances raised this to £ 10,299; yet the chapel contains no Handel memorial. "Messiah" first done at a "Three Choir Festival" (II, 37) at Gloucester in 1757, and since at either Hereford Gloucester or Worcester yearly, except one year 1875; also at every Birmingham triennial festival, beginning with the first in 1768; at 20 out of 26 Norwich triennial festivals beginning with 1824. Though Handel was generally a progressive in orchestration, he scored 6 out of 52 numbers in "Messiah" for strings and organ only; oboes in practice doubled the violins at introductory symphonies, and then the soprano part at entry of the chorus; bassoons in practice doubled the string basses almost whenever they played. Everything really turned on the organist, who filled in passim. In the Great Hall of the Court Library in Vienna, where Van Swieten performed Handel's works, there was no organ; hence Mozart's contribution. Mozart's "Messiah" additional accompaniments were written 1779, published 1803; the original MS. has disappeared, and it is considered that the publication is not all Mozart; J. A. Hiller for instance held responsible for the prominent bassoon part in "If God be with us". These 1803 accompaniments first used in England on 29 March, 1805, at Covent Garden, and since mainly adhered to. State of the case for the use of trombones has been very undefined. The recent performances strictly according to original Handel score have been at King's College, Cambridge, 1894 (Mann), at Albert Hall, 1899 (Bridge), at Leeds Choral Union, 1899 (Benton).

There has been a disposition to blame the libretto (original by the Gascon Jasmin) as cause of the recognised weakness of Coleridge-Taylor's "Blind Girl" at the Festival. It may have lost in translation The October "Quarterly Review" (Murray), reviewing "Troubadours at Home" (see II, 181, 252) speaks as under of Jasmin (1798—1864). He was a barber-poet. The Burns, or may be Longfellow, of the Midi. Françouneto was a picture taken from his own wife. Paul Mariéton sketched his life last year (Avignon, Roumanille).

"Although in later life Jasmin produced works of signal merit and beauty, notably Maltro l'Innoucènto and Mous Noubels Soubenis (Martha the innocent and New recollections), his chef-d'-oeuvre was the ever-charming and delightful work of his maturity, Françouneto, completed, after 7 years' labour, when the poet was 42. This graceful idyll of Provençal life is the flower of modern Gascon literature and one of the treasures of French poetry. Its significance as a Provençal masterpiece lies in the fact that it preceded not only the now world-famous Mirèio of Mistral and the first works of Roumanille, but also the first definite attempt to organise the Provençal Renaissance. Neither Roumanille nor Mistral, nor even Aubanel, the love-lyrist of Provence par excellence, has produced a more winsome Tanagra d'Amour, to use Gasquet's phrase, then Françouneto. Françouneto damb soun cap de luzèr e soun ped d'Espagnolo e sa talo de fissaiou; i. e. with her lizard-head and her Spanish dancer's feet and her waist like a wasp's. She is the idol of the poet, and is idolized by all his readers". E. G. R.

London. — In Blackwood's Magazine for Sept. 1901 appears posthumous article by Ch. Salaman on "Pianists of the Past". For his death at age 87 see II, 410. He had known and writes about: — Clementi, Cramer, Neate, Moscheles, Herz, Field, Hummel, Czerny, Liszt, Mendelssohn, Bennett, Thalberg, Schumann, Chopin, Heller, Hiller, Rubinstein. The reminiscences are too self-complacent to be critical, but the writing is above the average for expression and arrangement. There is an apocry-

phal second-hand story of Beethoven, evidence as to Czerny's lightning-composition, and an interesting account of Liszt's mixing with audience during progress of his newly-introduced concert "Recitals".

The extent to which critical thought is buried in anonymous daily journalism is a tragedy, even in signed work of weeklies is deplorable. The "Pilot", very superior London weekly, now nearing end of 2nd year, has had in 1901 nine signed articles by W. Barclay Squire notable for sound information and felicitous diction. The subjects: — 49 Verdi, 57 Purcell's Dido and Aeneas at Coronet Theatre, 60 Sir John Stainer, 61 Vincent D'Indy's new Schola Cantorum, 62 The Emerald Isle, 65 Covent Garden opera, 69 Purcell's Fairy Queen at St. George's Hall, 75 Covent Garden opera, 79 The Cecilia-Verein Festival. At this last performed an English pianist, D. Tovey, and an English organist, Sir Walter Parratt. W. B. S. writes of it: —

"It was here (Ratisbon) that Proske worked at the great collection which first rendered accessible so many forgotten compositions of the age of Palestrina, and it was here that Franz Witt, the reformer of church music, first developed the ideas of which in his later life he was so powerful and uncompromising an advocate, and which led in 1867 to the foundation of the Allgemeine Deutsche Cäcilienverein. Under men like Mettenleiter and Schrems in past years, Dr. Jakob, the venerable Dean of the Cathedral, and Herr Engelhardt, the Kapellmeister, in the present day, the services in the noble Gothic Cathedral have long been famous as models of what church music may be when governed by purity of taste, unfailing enthusiasm, and a profound regard for liturgical principles. In its school for church music Ratisbon possesses an institution which is yearly making its influence more and more felt; it is to Dr. Haberl, the director of the school, that the world owes the great edition of Palestrina's works which is now approaching completion; while the half a dozen firms of music-publishers, with the great house of Pustet at their head, are gradually making the quiet old town on the Danube a commercial centre for the dissemination of good sacred music . . . . . According to the statutes, General Assemblies of the Cecilia-Verein are held at least once in every five years. Their object in addition to the transaction of business, is to disseminate a taste for pure Church music by means of model performances, to discuss and decide disputed points, to give instructions by means of lectures and speeches dealing with the reforms which are the object of the Verein, and to promote the personal intercourse of those interested in church music in all parts of the world."

In October number of Edinburgh Review (Longmans) appears an industrious readable article on "Recent Russian in England". Reader will find notes on all the following (order here given being that of birth-dates), and particulars of their compositions done in England since 1813 according to scrutiny of Philharmonic, Crystal Palace, Richter, and Newman concert-programmes: — Glinka (1804—57), Dargomijsky (1813—69), Seroff (1720—71), Rubinstein (1830—94), Borodin (1834—87), Cui (1835), Balakireff (1836), Asantchevsky (1838—81), Moussorgsky (1839—81), Naprávnik (1839), Tschaikoffsky (1840—93), Rimsky-Korsakoff (1844), Liadoff (1855), Arensky (1862), Glazounoff (1865), Rachmaninoff (1873). Of the above the following are still living: — Cui, Balakireff, Napråvnik, Rimsky-Korsakoff, Liadoff, Arensky, Glazounoff, Rachmaninoff. Scrutiny also of Bournemouth programmes of last 6 years would show that next to Wood (Newman's concerts), Godfrey has made the most numerous performances here of Russian works. There is a quantity of interesting information on odds and ends; e. g. the "Paraphrases" and "Bélaieff quartett" of Borodin and friends. Author quotes Findeisen on Moscow church music (I, 240). Author regards the scale-modes in which Russian folk-songs are found also their bars of 5 and 7 beats, as "opposed to the dictates of nature"; he thinks that all these may be older than the plain-song of the Christian Russian church, and in that case regards the point as a mystery. But the answer is that priestcraft did not invent these things, and that human nature did. What we call church-mode scales are really the natural inflections of the un-accompanied human voice, not yet but into the strait-waistcoat of "major and minor" scales. As to rhythms, the languerous oriental for one by no means feels the necessity of rhythms arising out of powers of 2, which we take as so axiomatic, and rather prefers it otherwise. Compare I, 384. Analogously towns folk think that they talk the sole language, but clowns in reality talk often better pristine grammar

and etymology. Author asks, Has Russian music come to remain permanently in England? Russian music is a seething marvel, but England is eclectic; one cannot forecast. Author quotes 5 or 6 books. The following is a very rough and tentative bibliography of the scanty material (excluding minor newspaper literature) available in this country. There are writings by or specially upon Glinka, Rubinstein, Borodin, Cui, and Tschaikoffsky; and one or two general books.

a) On Glinka specially: — Oscar Comettant in "Musique et Musiciens", 414; Wladimir Stassoff in "Russischer Bote", 1858; Seroff in the "Moszkva" &c,; Octave Fouqué, Etude sur Glinka, Paris, 1880.

b) On Rubinstein specially: — A. van Halten, Life, Utrecht, 1886; B. Vogel, Life in "Musikheroen", Leipzig, 1888; Alex. Mc Arthur, Life, Edinburgh, 1889; Mrs. J. P. Morgan, translation of a Conversation on Music, London, 1891; E. Zabel, Life, Leipzig, 1892; C. H. Cronk, Study of the works, London, 1900. Rubinstein's own Memoirs, Petersburgh in Russian 1889, Leipzig in German 1893; also might be compared his "Die Musik und ihre Meister", Leipzig 1892, and his "Gedankenkorb", Leipzig posthumous 1897.

c) On Borodin specially: — Alf. Habets, Life following the material of Stassoff, Paris and Liège, 1893; Rosa Newmarch, the same transl. with preface, London, 1895.

d) On Cui specially: — Comtesse de Mercy-Argenteau, Esquisse Critique, Paris, 1888. By Cui, "La Musique en Russie", transl. in Gazette Musicale de Paris, 1878—9, from the Russian; same as book, Paris, 1880.

e) On Tschaikoffsky specially: — N. Kashkin, Reminiscenses of Tschaikoffsky, Moscow in Russian 1897; Rosa Newmarch, Tschaikoffsky, his Life and Works, (see detailed account at I, 317), London, 1900. By Tschaikoffsky, his Diary of Tour 1888 in Russian; his writings collected by G. Laroche, Moscow in Russian 1898; the same in German by Stümcke as „Musikalische Erinnerungen und Feuilletons", Berlin, 1899.

f) The only work on Russian music as a whole is by Albert Soubies (one of his national series), Paris, 1898; but the material is almost wholly from Cui, see above. On each of the composers named at head is a separate article in Theo. Baker's Dict. of Musicians, New York (Schirmer), 1900; which is the best dictionary to date. C. M.

Posen. Der Vorstand des Chorgesang-Verbandes (Superintendent Saran) veranstaltete am 22. und 23. Oktober einen Chorgesangstag mit einem reichen Programm. Es enthielt an Vorträgen: Kantor Latte aus Rawitsch über *das Psalmodiren*, und Superintendent Saran über *die neuesten Vorschläge zum Ausbau des evangelischen Hauptgottesdienstes.* An musikalischen Aufführungen brachte das Programm: »Erntefeier«, Kirchen-Oratorium (Text von F. Spitta) von H. v. Herzogenberg; Altkirchliche Doxologie, gesetzt von A. Saran; Stücke von J. Eccard, J. S. Bach, Gastoldi, Schubert Mendelssohn, Schumann, Hauptmann, Franz u. a. Gesellige Vereinigungen und ein Familienabend vervollständigten das Fest.

Warschau. Am 5. und 8. November finden zwei Konzerte zur Einweihung und Eröffnung der *Société Philharmonique de Varsovie* statt, ein Unternehmen großen Stiles, das auch die Vertretung der IMG. in Polen übernommen hat und an deren Spitze Baron de Kronenberg als Präsident der Direktion steht.

Wien. Geh. Rat Dr. R. Frhr. v. Liliencron begab sich nach Wien, um Namens der musikhistorischen Komission Preußens mit der österreichischen Denkmäler-Kommission Verhandlungen über die Abgrenzung der Arbeitsgebiete zu pflegen. Auch werden über die beiderseitigen Publikationen Vereinbarungen im Sinne gegenseitigen Einverständnisses getroffen. Frhr. v. Liliencron erstattete dem österreichischen Unterrichtsminister Bericht über die Gründung der reichsdeutschen Denkmäler der Tonkunst.

Kritische Bücherschau

der neu-erschienenen Bücher und Schriften über Musik.

Referenten: H. Abert, O. Fleischer, Ch. Maclean.

Courthope, William John. Life in Poetry and Law in Taste. Macmillan & Co., London and New York, 1901. — pp. 444; 8vo.

Five stages of aesthetic criticism may be recognised: — (a) Greek period: Aristotle *περὶ ποιητικῆς*; encourages an idealistic imitation of nature; recognises personal pleasure but with a moral restraint; recognises *ὁ χαρίεις*, the man of culture; (b) Alexandrian Roman period; Longinus *περὶ ὕψους*, or on the sublime, where deviation from the beautiful is recognised; (c) Mediaeval; the symbolism of Dante; (d) Renaissance; the return to Aristotle, and Lessing's Laocoon; (e) Revolutionary period; Kant's subjectivism and rejection of the moral aspect; also Goethe's ideal of the Characteristic, followed by Schlegel, Schelling, and Hegel. The present author dwells on (i) Aristotle's Law of the Universal, or respect due to what is fundamentally common to all, the pleasure felt semper, ubique, ab omnibus; (ii) The law of national character, *ἦθος*, not known to Aristotle. He insists in short on the law of authority, and attacks "de gustibus non est disputandum". Late professor of Poetry at Oxford, successor to Francis Palgrave.
C. M.

Hanslick, Eduard. Musikalische Stationen (der »Modernen Oper« II. Teil). Aus dem Opernleben der Gegenwart (der »Modernen Oper« III. Teil). Neue Kritiken und Studien. 4. Auflage. Berlin, Allgem. Verein für deutsche Litteratur, 1901. — 361 und 379 S. 8⁰ je ℳ 5,—

Jessen, Karl Detlev. Heinse's Stellung zur bildenden Kunst und ihrer Ästhetik. I. Teil. Bis Italien. Berliner Doktor-Dissertation. Berlin, Mayer und Müller, 1901. — 45 S. 8⁰.

Die Heinse-Biographie von J. Schober wurde 5 Jahre nach ihrem Erscheinen von Hans Müller nach musikalischer Beziehung in einem ziemlich umfangreichen Aufsatze der Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft zu ergänzen gesucht. Der Verf. sagt dazu (S. 8): »Heinse's Stellung zur Musik verlangt eine eigene Arbeit von einem musiktheoretisch Geschulten. Hans Müller hat diese Arbeit nicht erschöpfend, nicht historisch entwickelt geleistet. Weder hat er den ganzen Nachlaß ausgeschöpft nach dem was sich auf Musik bezieht, noch ist er den Anfängen und den Quellen Heinse's genügend nachgegangen«. Er zählt dazu eine Reihe von Belegen auf und namentlich nimmt er (S. 13) Heinse gegen die Vorwürfe Müller's über des Dichters Unwissenschaftlichkeit in Schutz. Heinse war seiner Natur nach nicht Systematiker und Theoretiker, sondern Journalist, dessen Ruhm es geworden sei, »wie selten Einer den sinnlichen und den Gefühlsinhalt von Werken der räumlichen Künste wie der Musik durch die Sprache wiedergegeben zu haben, soweit das eben möglich ist«. Interessant ist, was Jessen über Heinse's musikalische Ausdrucksweise bei Dingen der bildenden Kunst und umgekehrt über seine Bezeichnungen musikalischer Wirkungen durch bildnerische Vergleiche (S. 7f.) beibringt. Hier sind viele der angesehensten Musikschriftsteller des 19. Jahrhunderts seinen Spuren nachgewandelt, man denke nur an Ambros. Es zeigen sich da die Anfänge jenes *Pêle-mêle*, das die Musikästhetik in eine sehr verhängnißvolle Abhängigkeit von der Ästhetik der bildenden Künste gebracht hat und das selbst in die musikgeschichtliche Darstellungsweise des 19. Jahrhunderts verderblich eingegriffen hat.
O. F.

Klofs, Erich. Wagner, wie er war und ward. Ein Wort zur Klärung über den Meister als Menschen. Berlin, O. Elsner, 1901. — 34 St. 9⁰. ℳ 1,—

Klussmann, H. Die Entwickelung des Hamburgischen Vorlesungswesens. Dargestellt im Auftrage der Vorlesungs-Kommission der Oberschulbehörde. Hamburg, Leopold Voß, 1901. 43 S. gr. 8⁰. Mit 2 Abbildungen u. 1 Tafel.

Die Oberschulbehörde von Hamburg hat es sich in den letzten 5—6 Jahren besonders angelegen sein lassen, die Vorlesungen über alle Wissenszweige, die von dem 1613 gegründeten »Akademischen

Gymnasium« ihren Ausgangspunkt hatten, immer mehr auszubauen. Drei Perioden sind dabei zu unterscheiden: die zweite beginnt mit 1882, wo die Führung des Vorlesungs-Wesens von dem Gymnasium auf die wissenschaftlichen Anstalten Hamburgs überging; die dritte datiert von 1896 an, als eine Neuordnung desselben durchgeführt wurde. Von da an wurde neben anderen Gebieten auch die Musik und ihre Wissenscaft mit berücksichtigt; Vorträge des verstorbenen Dr. *F. Chrysander* machten den Beginn hierzu, dem sich solche von Prof. Dr. *O. Fleischer* aus Berlin und jetzt die der Ztschr. III S. 23 genannten Herren anschlossen.

Leichtentritt, Hugo. Reinhard Keiser in seinen Opern. Ein Beitrag zur Geschichte der frühen deutschen Oper. Berliner Doktor-Dissertation. Berlin, Tessarotypie-Aktien-Gesellschaft, 1901 — 37 S., 8⁰.

Nachdem der äußere Lebensgang Keiser's durch Voigt seine völlig befriedigende Darstellung gefunden, war es nötig, Keiser's Wirken und geistiges Sein auf seinen musikalischen Wert hin gründlicher zu prüfen, als es bisher geschehen. Diese Aufgabe löst die genannte Dissertation wenigstens nach Seiten der wichtigsten Thätigkeit des Meisters, indem sie Oper für Oper der zeitlichen Reihenfolge nach analytisch bespricht. Hierzu war es nötig, die noch erhaltenen Opern erst säuberlich in Partitur abzuschreiben — gewiß keine kleine Arbeit, besonders bei der oft höchst flüchtigen Schreibweise Keiser's; jedoch hat sich der Verf. vorläufig auf die Berliner Handschriften von 22 Opern beschränkt. Die vorliegende Dissertation bringt nur einen Teil der von L. geleisteten Arbeit und enthält die Besprechungen von 8 Opern (bis zum Jahre 1706), abschließend mit der *Almira*. Hoffentlich wird es später möglich, die ganze Arbeit, vervollständigt durch die Partituren in Schwerin, Hamburg und Brüssel, ebenso wie einen Band Keiserscher Opernmusik zu veröffentlichen. Keiser wird leider noch immer oft nur nach seinem zuerst allerdings recht flotten und leichtsinnigen Leben beurteilt; es ist aber garnicht zuviel gesagt, wenn man ihn den bedeutendsten deutschen Opernkomponisten vor Mozart nennt. Fehlt ihm auch die klassische Abrundung und Feile bei der Arbeit, so lag das in erster Linie an der geringen Wertschätzung deutscher Opernkomponisten beim Publikum jener Zeit; an quellender Erfindungskraft und Melodik steht aber Keiser so leicht keinem nach. O. F.

Lohre, Heinrich. Zur Geschichte des Volksliedes im 18. Jahrhundert. Berliner Doktor-Dissertation. Berlin, Mayer und Müller, 1901. — 38 S. 8⁰.

Im Jahre 1765 erschienen im Druck die *Reliques of ancient English Poetry* des Thomas Percy, die nicht nur eine neue Ära in der englischen Dichtkunst einleiteten, sondern deren Einfluß sich auch im übrigen Europa und besonders in Deutschland stark bemerklich machte. Die allgemeine Aufmerksamkeit lenkte sich in der Literatur auf die Schätze an alten Volksliedern; die Folge davon waren Herder's Volkslieder (1778) und Arnim-Brentano's Wunderhorn (1807—1808). Die Lücken der litterar-historischen Forschung, die zwischen diesen drei Hauptsäulen der Wiedergeburt des Volksliedes im 18. Jahrhundert liegen, sucht der Verf. auszufüllen. Die freudige Aufnahme der *Reliques* besonders beim Göttinger Bunde, die Arbeit Herder's an seinen Stimmen der Völker und die Sammlung des Ursinus werden eingehender besprochen. Die Dissertation bietet nur die Hälfte der Arbeit, das Ganze erscheint in der *Palaestra* von Brandl und Schmidt. O. F.

Lückhoff, Walter. Das Harmonium der Zukunft. Eine Erklärung des Wesens und der künstlerischen Bedeutung des modernen Harmoniums. Berlin, Dr. Euting, 1901 — 32 S. 8⁰.

Eine kurzgefaßte, allgemein verständliche Darstellung der Konstruktion und des Wesens des Harmoniums und des Charakters seiner Musik. Das Ziel des Verfassers geht dahin, das Harmonium nach der technischen Seite hin auf eine höhere Stufe zu heben und ihm damit die Anerkennung als selbständiges künstlerisches Ausdrucksmittel zu erringen. Zu diesem Zwecke soll ein Normal-Harmonium geschaffen werden, das einerseits die Vorzüge aller seiner Vorgänger besitzt und andererseits weiterer Entwicklung Spielraum gewährt. In erster Linie muß im Interesse der Nutzbarmachung der vorhandenen Litteratur das neue Instrument die Eigenschaften des deutschen Vierspiels und des Saugluft-Harmoniums in sich vereinigen; der Fabrikation muß nach dieser Seite volle Freiheit gewahrt bleiben. Der Verf. erblickt die Zukunft des Instrumentes allein in der Litteratur; ihm gilt als oberstes Prinzip, die Anforderungen des schaffenden Künstlers zu befriedigen. Es ist zu wünschen, daß seine durchaus sachlichen Aus-

führungen und Vorschläge in der Fabrikation Beachtung und Beherzigung finden.
H. A.

Mayrhofer, P. Isidor. Bach-Studien. Ästhetische und technische Fingerzeige zum Studium der Bach'schen Orgel- und Klavierwerke. Eingeleitet von einer Abhandlung über Polyphonie, das Verhältnis polyphoner Tonwerke und das Verhältnis J. S. Bach's zur modernen Musik. Erster Band, Orgelwerke. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1901. — 182 S. 8⁰. ℳ 3,—

Molitor, P. Raphael. Reform-Choral. Historisch-kritische Studie. Freiburg im Breisgau, Herder'sche Verlagshandlung, 1901. — XVIII und 102 S. 8⁰. ℳ 1,50.

Das Buch ist als Fortsetzung der Geschichte der *Nach-Tridentinischen Choralreform* desselben Verfassers (s. Ztschr. II, S. 362) gedacht, nur ist die Grundlage der Darstellung breiter, da es sich hier nicht mehr um ein Stück römischer Musikgeschichte handelt, sondern um die vielfachen verhängnißvollen »Reformen«, die der Gregorianische Choral überhaupt in Italien, Frankreich, Deutschland und Spanien seit ungefähr 1614 erfahren hat, bis um 1850 eine pietätvollere und gesündere »Restauration« an Stelle des willkürlichen Reformirens trat. Mit großem Fleiße hat der Verf. auf Grund von über 100 Quellenwerken aus der Zeit von 1601 bis 1836 die einzelnen Teile der Lehre vom Choral einer geschichtlichen Kritik unterworfen, die eine völlige Klarheit über dieses bisher so unklare und von Willkürlichkeiten und Unlogik aller Art zerklüftete Gebiet ausgießt. Wie verworren die Grundbegriffe der Chorallehre im Laufe der Zeit geworden sind, ersieht man schon aus der Unklarheit, in der man sich bei der Zeitabmessung der einzelnen Noten befunden hat und noch befindet. Obgleich man am Dogma vom *Cantus planus* als einem unmetrischen Gesange festhielt, stellte man doch im Widerstreit damit verschiedene Notenformen und Zeitwerte (Longa, Brevis, Semibrevis, Quilisma, Fermate, punktierte Brevis, Maxima u. a.) auf. Hand in Hand mit der Zersetzung der Choraltheorie ging der Verfall der Ausübung des Chorales (S. 42 ff.). Außer den bezahlten Choralisten selbst kümmerte sich fast Niemand mehr um das Choralsingen, ganz besonders als die Instrumentalmusik nach 1600 immer mehr und mehr in die Kirche eindrang. Die allmählich eintretende Abwendung von der lateinischen Sprache kam hinzu und drohte dem Choralgesange mit dem völligen Untergange. Nur an wenigen einzelnen Orten erhielt er sich bis in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts ununterbrochen. Dem entsprechend war hier auch der Unterricht, bei dem man es recht ernst, zuweilen (mit Rippenstößen und Kopfnüssen) zu ernst nahm. So entstand denn mit der Zeit eine große Gleichgiltigkeit gegen die ursprünglichen Gregorianischen Melodien; willkürliche Kürzungen waren vor allem gang und gäbe. Der Verf. giebt mehrere Proben (Nr. 4) gänzlich verstümmelter Melodien aus älteren Gesangbüchern, wo von der alten Melodie fast nichts geblieben ist als Tonart und Text. Für schwächliche Chöre waren auch in der That die alten Melodien mit ihren Melismen zu schwierig; es fehlte an dem künstlerischen Erfassen der Melodien als Ganzes. Die Neuerungen führten nicht zur Reform, sondern zur Zerrüttung; die *Gradualia ad commodum pauperum ecclesiarum* waren nur arme Auszüge, die das eigentliche Wesen des Chorales ganz unkenntlich machten. Damit ist denn die Forderung aufgestellt, welche eine wahre und wirkliche »Reform« zu erfüllen hat: Wiedergewinnung des Verständnisses für die gregorianischen Melodien. Der Weg dazu kann nur über die geschichtliche Forschung und die alten Quellen des Choralgesanges zu einem gedeihlichen Ziele führen.
O. F.

Schröder, Carl. Katechismus des Violinspiels. 2. Auflage. Max Hesse's illustrierte Katechismen Nr. 12. Leipzig, M. Hesse, 1901 — IV u. 102 S. 8⁰.

In aller Kürze giebt das Werkchen zunächst das Wissenswerteste aus der Geschichte der Violine und erörtert sodann ihren Bau. Der 2. Abschnitt behandelt die Technik des Spiels mit besonderer Berücksichtigung der Anfangsgründe. Zahlreiche Illustrationen und Notenbeispiele erläutern die Ausführungen des Textes in anschaulicher Weise. Der 3. Abschnitt handelt vom Vortrag (Geschmack, Phrasierung u. s. w.), in einem Anhang finden sich noch Ausführungen über Kombinationstöne u. A. sowie Angaben über Violin-Litteratur und ein Verzeichnis der hervorragendsten Virtuosen vom 17. Jahrhundert an. Die in knappen und klaren Zügen über alle Hauptfragen orientierende Schrift dürfte sich nicht allein den Violinspielern, Künstlern wie Dilettanten, von Nutzen erweisen, sondern auch allen denen, die das

Violinspiel nicht berufsmäßig betreiben; wie Komponisten und Dirigenten.

H. A.

Seidl, Arthur. Wagneriana. Erster Band. Richard-Wagner-Credo. Berlin und Leipzig, Schuster und Löffler, 1901. — 505 S. 8°. ℳ 5,—

Sturgis, Julian. Stephen Calinari. Archibald Constable & Co., London, 1901. — pp. 377, 8vo.

A tale, rather weird, and with a mark of distinction in it. Of two threads in the woof, one is carried to a certain length. but the other is cut off wholly short. The book is noticeable here because the author is Stanford's librettist for "Much Ado about Nothing" (II, pp. 338, 431), and the heroine appears as a composer of operas.

C. M.

Wild, Friedrich. Bayreuth 1901. Praktisches Handbuch für Festspiel-Besucher. Unter Mitwirkung von E. Reuß, M. Wirth, M. Chop, A. Göllerich, Prof. Dr. H. Kretzschmar, Leipzig, Const. Wild, 1901. — 199 + 44 + 64 + 39 + 8 + 10 + 8 S. ℳ 3,—

Enthält neben Abhandlungen über R. Wagner und seine Werke Biographien und Bilder der Dirigenten, Sänger, Sängerinnen u. s. w., und ist zugleich eine Art Bädeker für den Bayreuth-Reisenden.

Eingesandte Musikalien.

Referent: **O. Fleischer.**

Besprechung in zusammenfassenden Artikeln bleibt vorbehalten.

Verlag Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Salonmusik, Ausgewählte Klavierwerke neuerer Komponisten. ℳ 3,—

Enthält Stücke von Barnett, Berwald, Chovan, Floersheim, Götze, Harthan, Hofmann, Hopkins, Jeffery, Junker, F. Kullak, Mac Dowell, Moore, Raff, Rieger, Sauer, Scharwenka, Sitt, Verhey, Vilhar, Wermann, alle leicht (für den Geübten *prima vista*) spielbar und selbstverständlich salonfähig, d. h. nicht zu trivial in der Form und nicht zu tief im Inhalte.

Schütz, Heinrich. Weihnachts-Oratorium für Soli, Chor und Orgel. Bearbeitet und ergänzt von A. Mendelssohn. 14. Band der Sammlung von Kirchen-Oratorien und Kantaten, Herausgegeben von Dr. F. Zimmer. ℳ 3,—

Da uns vom Weihnachts-Oratorium nur die Recitationen der Evangelisten mit einem bezifferten Baß erhalten sind, so waren hier sämmtliche Chorsätze und die Partien der Engel und des Herodes hinzuzufügen, was bekanntlich immer eine heikle Aufgabe ist. A. Mendelssohn hat vorgezogen, diese Ergänzung in ziemlich freier Weise zu vollziehen, um das Schütz'sche Werk uns näher zu bringen, und um die neu hinzugefügten Teile gegen die alten nicht allzu sehr abstechen zu lassen, hat er auch die Aussetzung des Generalbaßes frei behandelt. Damit ist ja freilich der historische Boden verlassen; das Werk ist nun nicht mehr von Schütz, sondern von Mendelssohn mit Benützung der psalmodischen Recitativstimme von Schütz. So sollte der Titel lauten. Wenn dann, wie es unter Mendelssohn's Sanktion in Darmstadt geschah, noch Bach'sche und andere Choräle und Orgelsätze eingefügt werden, so wird die Verwirrung noch größer und Schützen's Anteil immer kleiner. Wir haben so viele alte schöne Chorkompositionen, die sich für den praktischen Gebrauch in der Kirche eignen; war es wirklich nötig, zu diesem Schütz'schen Fragment zu greifen, um es mit allerlei Verschiedenartigem aufzuputzen, woran weder der Ergänzer, noch der Hörer, noch der Musikkenner, noch Schütz selber Freude haben kann?

Verlag der »Nuova Musica«, Florenz.

Del Valle de Paz, E. 3 Sonate di Domenico Scarlatti rivedute, accentate ed interpretate

Nr. 1 A-dur netto L. 1,—
Nr. 2 F-dur » L. 1,—

Nr. 3 E-dur netto L. 1,—
Zusammen L. 2,—

Die Ausgabe ist für Studienzwecke besonders zu empfehlen.

Verlag Gebr. Reinecke, Leipzig.

Neue und beliebte Männerchöre (vierstimmig ohne Begleitung) von J. Freyer, P. Heinz, L. Kron, A. Krug, C. Reinecke, G. Zanger. Als Katalog gedruckt, 16 S. 8⁰.

Verlag Adolf Robitschek, Wien.

Glickh, Rudolf. Impromptu. D-moll. Für Pianoforte, op. 25. ℳ 1,50. — 6 Universal-Etüden für das Violoncello, op. 23. ℳ 1,50.

Die Etuden sind am Konservatorium, in der Musikschule des Kirchenmusikvereines an der Votivkirche und an Lieblings Musiklehranstalt in Wien eingeführt und Prof. Ferd. Hellmesberger gewidmet; sie behandeln: 1) Kraft und Unabhängigkeit der Finger, 2) Geläufigkeit, 3) Tonleiter und Stricharten, 4) Triller, 5) Daumeneinsatz und Oktaven.

Zeitschriftenschau

zusammengestellt von

Hermann Abert.

Verzeichnis der Abkürzungen siehe Zeitschrift III, Heft 1, S. 34.

Abert, H. Musikalischer Dilettantismus — NMZ 22, Nr. 19 [gegen das Dilettanten-Künstlertum].

Altmann, Wilhelm. Friedrich Kiel — Mk 1, Nr. 2 (mit Porträt).

—— Richard Wagner und Emile Ollivier — Der Tag (Berlin, A. Scherl) 1901, Nr. 395.

Anonym. Ausführungs-Bestimmungen zum Gesetz über das Urheberrecht; betr. Eintragsrolle und Sachverständigen-Kammern — MH IV, Nr. 1.

Anonym. Carl Fürstenberg — SMT 21, Nr. 15 [mit Bild].

Anonym. Charlotte Wiehe-Berény — ibid. [mit Bild].

Anonym. Textinnehållet i Rich. Wagner's musikdrama Rhenguldet — ibid.

Anonym. Autographiana — NZfM 68, Nr. 40f. [bespricht die Sammlung Malherbe, mit Autographen-Faksimiles von Demantius, Haydn, Mozart, Cherubini, Beethoven, Meyerbeer, Mendelssohn, Spontini, Gounod, und Auber].

Anonym. Karl Franz Friedrich Chrysander — MMR 31, Nr. 370.

Anonym. Les nouvelles lois allemandes — PA 24, Nr. 1101 [Urheberrecht etc.].

Anonym. Von der General-Versammlung des Allgem. Cäcilien-Vereins zu Regensburg am 20.—21. Aug. — C 18, Nr. 9.

Anonym. Die ungarische Musikschule — Z 15, Nr. 21.

Anonym. Alfred Szupper — ibid. [mit Bild].

Anonym. Mozart-Erinnerungen — MW 1901, Nr. 34.

Anonym. Das neue Prinzregenten-Theater in München — MW 1901, Nr. 32 [illustriert, mit Zumpe's Bildnis].

Anonym. Camille Saint-Saëns — ibid.

Anonym. Die Stellung der Frau in der Musik — ibid. Nr. 33.

Anonym. Volksgesang und Vereinsgesang — SZ 8, Nr. 21.

Anonym. Musikalisches aus Moskau — S 59, Nr. 53.

Anonym. Die neue Meisterschule am Wiener Konservatorium — ibid. Nr. 54.

Anonym. De Nederlandsche opera — WvM 8, Nr. 40.

Anonym. Klagen über das künstlerische Urheberrecht — SMZ 41, Nr. 27.

Anonym. Chinesische Musikinstrumente — Über Land und Meer (Stuttgart) 43, Nr. 50.

Anonym. Rahel Löwenstein und L. van Beethoven — Populär-wissenschaftl. Monatsblätter z. Belehrung über das Judentum (Berlin, A. Brüll) 21, Nr. 9.

Anonym. Un succès pour la lutherie française — MM 13, Nr. 19 [über ein Instrument von A. Jacquot in Nancy, mit Abbildg.].

Anonym. Die Neue Bach-Gesellschaft — S 59, Nr. 47.

Anonym. Alla tomba di Verdi — GMM 56, Nr. 41 [Feierlichkeiten in Anwesenheit des italienischen Königspaares].
Anonym. Die Musik im Dienst der Heilkunde — NMZ 22, Nr. 20,
Anonym. Music and singing in elementary schools — Practical Teacher (London, 33 Paternoster Row) 1901, Okt.
Anonym. Il violino di Paganini — CM 2, Nr. 26 [Verhandlungen über den Verkauf von Genua nach Chicago].
Anonym. Minnie Tracey — SMT 21, Nr. 16 [mit Porträt].
Anonym. Emma Holmstrand — ibid. [mit Porträt].
Anonym. Alfred Hollins — MT 42, Nr. 704 [illustriert].
Anonym. Friedrich Chrysander † — ibid. [mit Porträt].
Anonym. The Gloucester Musical festival — ibid. [illustriert].
Anonym. The future of wind bands — MN 21, Nr. 554
Anonym. Recent Russian Music in England — Edinburgh Review (Longmans), Oct. 1901.
Anrooy, P. G. van. De 9e symphonie, benevens nog eenige andere Beethoven-merkwaardigheden, en een afdwaling — WvM 8, Nr. 41 ff. [mit Notenbeispielen].
B., E. Une lettre de Richard Wagner — GM 47, Nr. 41.
Batka, Rich. Cornelius als Liederkomponist — KW 15, Nr. 1.
Baughan, Edw. A. Reflections on festivals — MMR 31, Nr. 370.
Bellaigue, C. Kritik von Fel. Pedrell's Trilogie »Los Pirineos«. — Revue des deux mondes (Paris, 15 rue de l'Université) Bd. 5, H. 3.
Benoit, Camille. La grande messe en si mineur de J. S. Bach — TSG 7, Nr. 7 — 8.
Berggrün, O. Richard Wagner révolutionnaire — M 67, Nr. 41 [nach Zschr. III, 1].
Bertelin, Albert. Le traité de contrepoint et de fugue de M. Th. Dubois — MM 13, Nr. 19.
Bessmertny, M. Dimitry Alexandrowitsch Slaviansky — DMMZ 23, Nr. 39.
Bewerunge, H. Die Regensburger General-Versammlung — GBl 26, Nr. 9.
Bohn, P. Besprechungen von Molitor's »Nachtridentinischer Choral-Reform« und Hartl's »Joh. Ev. Habert« — MfM 33, Nr. 10.
Borland, John E. Some forms of pedagogic insanity — MN 21, Nr 551.
Bouyer, R. Berlioz et Delacroix à propos de Mozart — M 67, Nr. 39.
—— Mozart et la musique française — ibid. Nr. 38.
—— De Bayreuth à Béziers — Nouvelle Revue (Paris, 26 rue Racine) 22, Nr. 48.
—— La statue de Gluck, musicien français — M 67, Nr. 41.
Broadley, Arthur. An English Stradivarius — MN 21, Nr. 553.
Brunel, Georges. L'esthétique physiologique — Revue Ampère (Paris, 7 rue des Feuillantines) Juli 1901 ff.
Bruns-Molar. Emil Götze † — DGK 2, Nr. 1/2.
Budenbender. Die Orgel für die Gedächtniskirche in Speyer — MSfG 6, Nr. 10.
C., J. Besprechung von Riemann's »Geschichte der Musik seit Beethoven« — RHC 1, Nr. 8.
Cappiani, Luisa. Ein amerikanisches Urteil über deutsche Gesangskunst — DGK 2. Nr. 1/2.
Converd, A. La réforme du plain-chant — MM 13, Nr. 19 [will für gewisse Partien der Liturgie die Nationalsprachen einführen].
Crowest, Fr. J. Alfred the Great and Music — Leisure Hour (London, 56 Paternoster Row) 1901, Okt. [illustriert].
Curzon, H. de. Jenny Lind — GM 47, Nr. 40.
D. La musique à Lausanne — MSu 1, Nr. 4.
Darnay, Jean. Tourgeneff et Musset — CMu 4, Nr. 16.
Decsey, Ernst. Aus Hugo Wolf's letzten Jahren — Mk 1, Nr. 27 f. [mit Jugendbildern Wolf's].
Delfour, Abbé. Eurhythmie et harmonie — Université catholique (Lyon, Emman. Vitte) 1901, Nr. 9.
Delines, Michel. Antoine Rubinstein — Bibliothèque universelle (Lausanne, Place de la Louve) Bd. 23, Nr. 69.
D'Indy, Vincent. La question Grégorienne en Allemagne — TSG 7, Nr. 7—8.
Dörholt, B. Kritik von G. Rietschel's »Lehrbuch der Liturgik« — Litterar. Rundschau für das kathol. Deutschland (Freiburg i. B., Herder) 27, Nr. 10.
Draheim, H. Kritik von J. S. Schlicher's »Origin of rhytmical verse in late latin« — Wochenschrift für klassische Philologie (Berlin, R. Gärtner) 18, Nr. 40.
D'Udine, Jean. Besprechung von E. Jacques-Dalcroze's »Chansons simples et Rondes enfantines« — CMu 4, Nr. 16 [mit Porträt].
Duvau. Mythologie figurée de l'Edda — Journal des Savants (Paris, Imprimerie Nationale) Sept. 1901.
Edwards, F. G. Schubert and British poets — MT 1901, Okt.
Eichborn, Hermann. Noch einmal der

Hirt in Wagner's Tristan als Bläser — ZfI 21, Nr. 36 [Erwiderung an W. Tappert].

Ende, H. vom. Das deutsche Volkslied — WCh 2, Nr. 12 [Vortrag].

Esser, Cateau. Studies op vocaal-dramatisch gebied — SA 3, Nr. 1.

Fedeli, Vito. Il centenario di Bellini — GMM 56, Nr. 40.

Fiérens-Gevaert, M. Opéra-libretti — Revue de l'Art (Paris, rue du Mont-Thabor 28) 1901, Sept.

Fischer, William. Briefe J. S. Bach's an den Rat zu Plauen — NZfM 68, Nr. 40 (neu veröffentlicht aus dem Plauischen Rats-Archiv).

Francke, A. H. A Ladakhi Bonpa Hymnal — The Indian Antiquary (London, Kegan Paul, French, Trübner u. Cie.) Aug. 1901 [indisch, englisch und Commentar].

Friedrichs, Elsbeth. Marie Wieck — NMZ 22, Nr. 19 [mit Bild].

Frimmel, Th. v. Neue Beethoven-Studien — Mk 1, Nr. 1.

Fritz. Bericht über die Insel Rota (Marianen) — Mitteilungen aus den deutschen Schutzgebieten (Berlin, Mittler u. Sohn) 14, Nr. 3 [giebt auch einiges Musikalische].

Gälle. Der Priester und der Gesang — SZ 8, Nr. 22 ff.

Gaïsser, Dom H. La réforme romaine du plaint-chant après le Concile de Trente — TSG 7, Nr. 7—8.

Gastinel, Léon. Influences des Expositions universelles et internationales sur l'Art musical français — Le Monde orphéonique (Paris) Nr. 652 ff.

Gastoué, A. Le beau dans l'art grégorien — TSG 7, Nr. 7—8.

Gaulke, Joh. Die Überbrettl-Seuche — Magazin für Litteratur (Berlin, S. Cronbach) 70, Nr. 41.

Gentili, Alberto. Due ambienti musicali — CM 2, Nr. 26 [betont den Wert der national-italienischen Musik].

Gerville-Réache, G. Pour les sociétés musicales — AdlM 7, Nr. 63.

Ginzel, F. K. Die astronomischen Kenntnisse der Babylonier und ihre kulturhistorische Bedeutung — Beiträge zur alten Geschichte (Leipzig, Dieterich) 1 Nr. 2.

Glas, Elsa. Zur Geschichte der Harfe und des Harfenspiels — NMZ 22, Nr. 20 (illustriert].

Göhler, Georg. Felix Kraus und Adrienne Kraus-Osborne — MWB 32, Nr. 40.

Goldschmidt, Dr. H. Antwort an Prof. Jul. Hey — AMZ 28, Nr. 39.

Gow, Gertrude. On Chorus-singing for girls — Girls realm (London, 10 Norfolk Streeth 1901, Okt. (illustriert).

Gratowski, H. v. Die Sänger und das dramatische Element — DMMZ 23, Nr. 39.

Grattan Flood, W. H. Irish music in the 16th century — New Ireland Review (London, Burns and Oates) 1901, Sept.

Grillet, Laurent. Les ancêtres du violon et du violoncelle — MM 13, Nr. 18 ff.

Günther. Die erste deutsche Liturgie der katholischen Kirche — MSfG 6, Nr. 10 ff.

Guttentag, I. Die Stempelung der Verlags-Verträge in Preußen — MH IV, Nr. 1.

H. Eugen Gura — MW 1901, Nr. 34 (mit Bild].

H. La vie musicale à Berne — MSu 1, Nr. 2 (Rückblick].

H., A. Münchner Wagner-Festspiele — NMZ 22, Nr. 19 [mit Innenansicht des Prinzregenten-Theaters].

H., Fr. J. Gunnar Wennerberg och Adolf Lindblad — SMT 21, Nr. 15.

Harlor. La femme dans le théâtre de demain — RAD 16, Oktober [verlangt für die Frau eine bedeutendere Rolle im Drama der Zukunft].

Hartland, E. Sidney. Besprechung von Alice Fletcher's »Indian story and song from North America« — Folk-Lore (London, David Nutt) 12, Nr. 3.

Heidsieck, Antonie. Christoph von Gluck — DMMZ 23, Nr. 41.

Hesse, Anna. Die Entwicklung und die Ziele der Musiksektion des Allgem. Deutschen Lehrerinnen-Vereins — KL 24, Nr. 19.

Hiller, Paul. Oberleithner's »Ghitana« — NZfM 68, Nr. 42.

Imbert, Hugues. Gabriel Fauré — MSu 1, Nr. 4 ff.

Incagliati, M. La riforma delle bande militari — CM 2, Nr. 26.

K. Eduard Reuß und Luise Reuß-Belce — MW 1901, Nr. 35 [mit 2 Porträts].

—— Arthur Friedheim — ibid. Nr. 34 [mit Bild].

—— Hermann Behn — ibid. Nr. 33 [mit Bild].

K. Die Jungfrau von Orleans in der Musik — NMZ 22, Nr. 20.

Kaan, Hugo. Die Überbrettl-Mode — S 59, Nr. 53.

Kellen, Tony. Kundgebungen im Theater — Nord und Süd (Breslau, Schottländer) 25, Oktober [aus der Theatergeschichte].

Kirschner, E. 1) Ein Kallah-Lied. 2) Eine Sabbath-Melodie — Mitteilungen der Gesellschaft für jüdische Volkskunde (Berlin, M. Grunwald) 1901, Nr. 8.

Kloss, Erich. Wagner, wie er war und ward — DGK 2, Nr. 1/2.

Kohut, Adolf. Heitere Erinnerungen eines 80jährigen Operndirektors — NMZ 22, Nr. 19 [mit dem Bild von F. von Strantz].
—— Albert Lortzing — SH 41, Nr. 42.
Komorzynski, E. von. Lortzing's »Waffenschmied« und seine Tradition — Euphorion (Berlin, A. Sauer) 8, Nr. 2.
Kont, J. La saison en Hongrie — RAD Sept. 1901.
Kopp, Aug. Deutsches Volks- und Studentenlied in vorklassischer Zeit — Euphorion (Berlin, A. Sauer) 8, Nr. 2 [Nachträge].
Kornmüller, U. Kritik von H. Felder's »Reimoffizien des Fr. Julian von Speier« — Litterar. Rundschau für das kathol. Deutschland (Freiburg i. B.) 27, Nr. 10.
Krause, Emil. Chrysander's Händel-Reform II — CEK 15, Nr. 9.
Krause, Martin. Bayreuther Nachklänge — MW 1901, Nr. 32.
Kruse, G. R. Zur Lortzing-Feier — Mk 1, Nr. 2 [mit dem Faksimile von Lortzing's Autobiographie].
Kurbatow. Über das künstlerische Klavierspiel — DMMZ 23, Nr. 40 ff.
Lacour, Léopold. La femme dans le théâtre du XIX[e] siècle — RAD 16, Oktober.
Lagarde de Cardelus, F. La facture d'orgues — Revue Ampère (Paris, 7 rue des Feuillantines) August 1901.
Lander, F. Fürs Volk — RMZ 2, Nr. 33 ff. [über Verbreitung volkstümlicher Werke].
Lang, Heinr. Besprechung von G. Schjelderup's »Norwegischer Hochzeit« — AMZ 28, Nr. 40 [mit Notenbeispielen].
Lessmann, O. Denkmäler der Tonkunst in Österreich — AMZ 28, Nr. 39.
—— Das Beethovenfest in Eisenach — ibid. Nr. 42.
—— Besprechung von Dippe's »Mutterliebe« und Dorn's »Närodal« — ibid.
Levin, Julius. Briefwechsel mit Saint-Saëns aus dem September 1901 — Berliner Börsen-Courier Nr. 433.
Lorentowicz, Jan. La saison en Pologne — RAD Sept. 1901.
Lorenzen, A. Besprechung von H. Thuren's »Dans og Kvaddigtning paa Faeroerne« — Globus (Braunschweig, Fr. Vieweg) 80, Nr. 12 [mit Notenbeispiel].
Loret. Les cymbales égyptiennes — Sphinx (Upsala, C. J. Lundström) 5, Nr. 2.
Loyson, Hyacinthe. L'église grecque et son rôle dans la chrétienté — Revue Chrétienne (Paris, Avenue de l'Observatoire 11) 1. Okt. 1901.
Lutz, L. Nachträgliches zur General-Versammlung von Gebweiler — C 18, Nr. 9.
M., A. L'enseignement de la musique et de l'art dramatique en Hongrie — La Quinzaine musicale (Paris) Nr. 18.
M., J. De Wagner-vereeniging en het auteurs recht — WvM 8, Nr. 39.
Maguire, Helena M. Woman's contribution to musical litterature — Et 1901, Sept.
Malherbe, Ch. Musique française et presse étrangère — CMu 4, Nr. 16.
—— A propos de la partition d'Isis, de Lulli — AdlM 7, Nr. 63.
Malta, S. O ochire asupra istoriei musicei in antichitate — România musicală (Bukarest) Juni 1901.
Mantovani, T. Mozart a Milano — GMM 56, Nr. 39 ff.
Marchesi, Mathilde. Decay of the art of song — Et Sept. 1901.
Marillier, L. Le folk-lore et la science des religions — Revue de l'histoire des religions (Paris, Ernest Leroux) 22, Nr. 2.
Marya-Chéliga. Le théâtre féministe — RAD 16, Oktober.
Materna, Hedwig. Dramaturgische Erläuterungen einzelner Bühnengestalten. 10. Brünnhilde — DGK 2, Nr. 1/2.
Maus, Octave. Le théâtre du Prince-régent — CMu 4, Nr. 16.
Melati, Gino. Über binaurales Hören — Wundt's Philosophische Studien (Leipzig, Engelmann) Bd. 17, Nr. 3.
Misme, Jane. La femme dans le théâtre nouveau — RAD 16, Oktober [Aufgaben der modernen Künstlerin].
Molmenti, Pompeo. Marie, Marione e Marionette — GMM 56, Nr. 42.
Moreau, Léon. Représentations de Bayreuth — RE 3, Nr. 29 [mit zahlreichen Illustrationen].
—— Au théâtre du Prince Régent à Munich — ibid.
Morold, Max. Bayreuth — Kyffhäuser (Berlin, Greinz) 3, Nr. 11.
Morsch, Anna. Petition, Begleitschrift und Prüfungs-Ordnung für eine einzuführende staatliche Prüfungs-Ordnung — KL 24, Nr. 19.
Morsier, E. de. Le théâtre allemand contemporain — Bibliothèque universelle (Lausanne, Place de la Louve) Bd. 23, Nr. 69.
Musiol, Rob. Friedrich Chrysander — L 25, Nr. 2 [mit Bild].
Naidu, C. T. Two schools of Southern Indian music — Madras Review (Madras, Thompson, Minerva Press) 1901, Aug.
Nef, Karl. Max Reger — SMZ 41, Nr. 28.
Neitzel, Otto. Le Zortzico — RE 3, Nr. 29 [über einen spanischen Nationaltanz].
—— M. v. Oberleithner's »Ghitana« — S 59, Nr. 55.
Niggli, A. Das 2. Musikfest des schweizerischen Tonkünstler-Vereins in Genf — Die Schweiz (Zürich, Karl Bührer) 5, Nr. 9.

O., E. I. Harvest music — MN 21, Nr. 554.

P., P. Sängerfest des Oberlausitzer Sängerbundes — SH 41, Nr. 40.

Perger, Rich. von. Die neue Meisterschule am Wiener Konservatorium — RMZ 2, Nr. 33.

Platzbecker, Heinr. Albert Fuchs — MW 1901, Nr. 33 (mit Porträt).

Pottgiesser, Karl. Das Prinzregenten-Theater in München — SA 3, Nr. 1.

Pudor, Heinr. Phonographie und Musik — DIB 1900/1901. Nr. 36.

Puttmann, Max. Das Beethoven-Fest in Eisenach — DMMZ 23, Nr. 41.

Quet, Edouard. La femme dans le théâtre des différents âges — RAD 16, Oktober.

Quignon, Hector. Vieux usages de la semaine Sainte — Revue des traditions populaires (Paris, Ernest Leroux) 16, Nr. 8/9.

Reber, Paula. Ein Rückblick auf die erste Festspielzeit im Münchener Prinzregenten-Theater — NZfM 68, Nr. 42.

Rée, Louis. Nachklänge vom Salzburger Musikfest — NMZ 22, Nr. 20.

Regener, E. A. Kunst und Kunstpflege — Kyffhäuser (Berlin, H. Greinz) 3, Nr. 11.

Richards, Walter. Mystic music — Temple Bar (London, Macmillan) 1901, Okt.

Richter, C. H. Alessandro Longo — SMZ 41, Nr. 27 (mit Porträt).

Riemenschneider, Georg. Kritik von J. Sibelius' Suite zu »König Christian II.« — MWB 32, Nr. 42.

Ritter, Hermann. Eine Erinnerung an Richard Wagner — MWB 32, Nr. 42.

Röthlisberger, Ernst. Die Sonder-Litterarvorträge zwischen den Verbandsländern der Berner Union — MH IV, Nr. 1 ff.

Rolland, Romain. Besprechung von L. Torchi's »Musica istrumentale in Italia« — RHC 1, Nr. 8.

Rotter, Gustav. Auch etwas über Verdi — NZfM 68, Nr. 41.

Rue, A. de la. Deux textes sur l'écriture de la mesure vers 1700 — TSG 7, Nr. 7—8.

S. Chez M. Georges Franck — RHC 1, Nr. 8 [Erinnerungen an César Franck].

S., J. S. Gloucester musical festival — MMR 31, Nr. 370.

—— Vincenzo Bellini — ibid.

S., W. Noch einmal der Fall Polyhymnia — RMZ 2, Nr. 33.

Sainéan, Lazare. Les marionettes en Roumanie et en Turquie — Revue des traditions populaires (Paris, Ern. Leroux) 16, Nr. 8/9.

Sassenage, Jean de. Légendes dauphinoises — Revue des traditions populaires (Paris, Ernest Leroux) 16, Nr. 8/9.

Sch., W. Über Musikschriftstellerei — GBl 26, Nr. 9 ff.

—— Die Ceremonien unserer Kirche — GBo 18, Nr. 9.

Scheffler, H. Die Ausbreitung der Tonwellen — DMZ 32, Nr. 37.

— Die Fortpflanzung des Schalles — DIB 1901/02, Nr. 17.

Schm., H. Chrysander † — BfHK 5, Nr. 10.

Schmid, Otto. Carl Stamitz — BfHK 5, Nr. 10.

—— »Musik mit Artillerie« — ibid. (aus der Geschichte des Virtuosentums).

Schmidt, Hermann. Richard Wagner in Berlin — DMZ 32, Nr. 37.

Schmitt, Alois. W. A. Mozart's Große Messe in Cmoll und der Mozart-Verein zu Dresden — MWB 32, Nr. 40.

Schotthöfer, F. Die Festspiele von Béziers — Frankfurter Zeitung 1901, Nr. 245, 1. Morgenblatt.

Schüz, A. Die Musik als Dolmetscherin religiöser Ideen — NMZ 22, Nr. 20 ff.

Schullerus, A. Dramatische Spiele und Lieder aus Siebenbürgen — Korrespondenzblatt des Vereins für siebenbürgische Landeskunde (Hermannstadt, W. Krafft) 24, Nr. 8/9.

—— Über Volkspoesie und volkstümliche Poesie — Festschrift für Prof. Ponori-Tewrek (Egyetemes philol. közlöny, Budapest, 24, Nr. 1).

Segnitz, Eugen. Heinrich Albert — AMZ — 28, Nr. 40.

—— Eugen d'Albert — KL 24, Nr. 19 [mit Porträt].

—— Joh. Gottl. Naumann — AMZ 28, Nr. 41.

—— Franz Liszt und Rom — ibid. Nr. 42 [illustriert].

—— Zum 75jährigen Jubiläum des Verlagshauses J. Schuberth u. Cie., Leipzig — MH IV, Nr. 3.

Seibert, Willy. Stil und Vortrag der Künstler. Urteil des Publikums — RMZ 2, Nr. 35.

—— M. v. Oberleithner's »Ghitana« — ibid. Nr. 33.

Seidl, Arthur. Bayreuth und München — Gesellschaft (Dresden, E. Pierson) 1901, Sept.

Sheppard, Thomas. Note on an ancient »acoustic jar« found at Hull — The Antiquary (London, Elliot Stock, 62 Paternoster Row) October 1901 [Instrument zur Verbesserung der Akustik in den Tempeln, illustriert].

Simons, Rainer. Über Original-Theater — AMZ 28, Nr. 40.

Sittard, J. Geschichte der Musik seit Beethoven — Beilage des Hamburgischen Correspondenten 1901, Nr. 17.

Smith, Fanny Morris. Woman in music — Et 1901, Sept.

Smolian, Arthur. Die Aufgaben der Kritik und des Publikums gegenüber dem zeitgenössischen Kunstschaffen — MWB 32, Nr. 42.

Sorel, A. E. L'esthétique musicale d'après Schopenhauer — AdlM 7, Nr. 64.

Stehr, H. Zum Kapitel »Musikverständnis« — Die Kritik (Berlin) 1901, Nr. 203.

Steinhauer, C. Befähigung und Berechtigung zum Dirigenten eines Gesang-Vereins — WCh 2. Nr. 12 f.

Steuer, M. Besprechung von Adelh. v. Schorn's »Aus zwei Menschenaltern« — S 59. Nr. 52.

Storch, E. Theorie der musikalischen Tonwahrnehmungen — Centralblatt für Nervenheilkunde (Coblenz, Rheinstr. 9) 24, Septemberheft.

Sykes, Ella C. Persian folklore — Folk-Lore (London, David Nutt) 12, Nr. 3.

Thibaut, J. Assimilation des »êchoi« byzantins et des modes latins avec les anciens tropes grecs — RHC 1, Nr. 8.

Thimme, Ad. Zur Charakteristik der französischen und deutschen Volkslieder — Revue franco-allemande (Paris, 21 rue Richelieu) Bd. 6, Nr. 56.

Thovez, Enrico. Un uomo coraggioso — GMM 56, Nr. 40 [über das Münchner Prinzregenten-Theater].

Tiersot, Julien. Quelques mots sur les musiques de l'Asie centrale (Les chants de l'Arménie) — M 67, Nr. 39 ff. [mit Notenbeispielen].

Tillet. M. J. du. La leçon de Bayreuth — Revue bleue (Paris, Schleicher frères) 28. Sept. 1901 ff.

Traube, L. Das Modeneser Lied »O tu qui servas armis ista moenia« — Neues Archiv der Gesellschaft für ältere deutsche Geschichtskunde (Hannover u. Leipzig, Hahn) 27, Nr. 1.

Turpin, E. H. Impulse and emotion in art work — MN 21, Nr. 554.

Urban, Erich. Musikalische Charakterköpfe. 1. Rich. Strauß — Chemnitzer Tageblatt 29. Sept. 1901.

V. La musique à Neuchâtel — MSu 1, Nr. 3.

Vansittart, E. Italian cradle-songs — Gentleman's Magazine (London, Chatto and Windus) 1901. Okt.

Varino, G. Adelaide Borghi-Mamo — CM 2, Nr. 26.

Volbach, Fritz. Friedrich Chrysander — Mk 1, Nr. 2.

Wagner, P. Thèses grégoriennes — RHC 1. Nr. 8.

Waldapfel, Otto. Ersatz für Tonart und Moll-Dur — MWB 32, Nr. 41.

Waldmüller, Robert. Ungarische Volkslieder — Magdeburgische Zeitung, 8. Sept. 1901.

Wanderer, A. The marvel of music — MN 21, Nr. 553.

Wellmer, Aug. Die Kunst, insonderheit die Tonkunst in ihrer Bedeutung für die Kirche und das Volksleben — BfHK 5, Nr. 10.

Werner, A. Das neue Ruhegehalts-Gesetz für die Organisten, Kantoren und Küster in den älteren Provinzen Preußens — MSfG 6, Nr. 10.

Wg. Unter welchen Verhältnissen sind Personen, welche sich mit Musik-Aufführungen und Musik-Unterricht beschäftigen, thatsächl. invaliden-versicherungspflichtig? — DMZ 32, Nr. 40.

Winterfeld, A. von. Maria Anna Mozart — NMZ 22, Nr. 20.

—— Johann Gottlieb Naumann — NMZ 22, Nr. 20 [mit Bild].

Wolff, Karl. Emil Götze † — RMZ 2 Nr. 33.

Wuthmann, L. Einige Elementar-Irrtümer und Fundamentalsätze einer außerhistorischen Musiktheorie — MWB 32, Nr. 36 [gegen O. Waldapfel, s. Zschr. II, 11, 419].

Wyatt-Smith, B. F. Forwards to the light — MN 21. Nr. 550 [über moderne Musik].

Zetzsche, Karl. Die Kunst in der Schule und das Kunstverständnis des Volkes — Westermanns illustr. deutsche Monatshefte (Braunschweig, Westermann) 45, Nr. 540.

Buchhändler-Kataloge.

Baer & Co., Joseph. Frankfurt am Main, Hochstraße 6. — Lager-Katalog 446. Musik, Werke zur Geschichte der Musik nebst Anhang: Musiker-Autographen. 34 S. 8° 687 Nummern, darunter Pietro *Aron Toscanello* (*M* 200), *Burgkmaier* Triumph des Kaisers Max I (*M* 350), *Gerbert* Liturgia allemannica (*M* 60), *Praetorius* Syntagma (unvollständig, *M* 150), *Pontus de Thyard* Solitaire second (*M* 150), *Wollick* Opus aureum (*M* 120), Musiker-Porträts und eine Sammlung Autographen von *Brahms*, *Cherubini*, *Mendelssohn*, *Meyerbeer*, *Schumann*, *Spohr*, *Wagner* u. a.

Cohn, Albert. Berlin, Winterfeldtstr. 30a

— Nr. 222. Kunst. Bücher mit Holzschnitten und Kupferstichen, Bücher über Kunst, Kupferstiche und Holzschnitte, Einblattdrucke, Flugblätter, Manuskripte, 34 S. 8⁰. Darunter Agenda Wyrzeburgensis 1564 (*M* 20), Graduale 1544 (*M* 50), 1546 (*M* 136), 1560 (*M* 85), Missale, Pontificale, Psalterium, zum Theil künstlerisch schön ausgestattet. Lateinische und italienische Cantica und Hymnen geschrieben um 1560, mit 3- und 4-stimmiger Musik (*M* 120) und ein Graduale in Manuskript aus dem Anfange des 16. Jahrh. mit prächtigen Initialen in altem reichem Einbande (*M* 500).

Dörling, F., Antiquariat. Hamburg, Speersort 9. — Versteigerung der Bibliothek des † Privatgelehrten Hajo Buß in Hamburg am 15. Okt. 1901. Katalog, 24 S. 8⁰. Inhalt: TheoretischeMusik (Nr. 1—62), praktische Musik (63 bis 240), Theologie u. a.

Gilhofer und Ranschburg, Wien, I. Bognergasse 2. — Sammlung weiland des Kapellmeisters am Theater an der Wien Adolf Müller sen. I. Abteilung, Theatralia. Musiker- und Schauspieler-Porträts. Alt-Wiener Theaterscenen in Aquarell und farbigen Darstellungen. Diverse Viennensia. Versteigerung vom 17—19. Oktober. — II. Abteilung: Autographen. Musik-Manuskripte, Briefe von Komponisten, Sängern, Schauspielern, Theaterdichtern, Schriftstellern. Schriftstücke und Briefe von Fürsten, Staatsmännern, Feldherren und sonstigen berühmten Persönlichkeiten. Versteigerung vom 21. bis 25. Oktober. — Enthält u. a. die Original-Partitur eines komischen Duettes, das von Mozart als Einlage zum Zauberspiel »Der Stein der Weisen« komponiert wurde, das Autograph von Beethoven's *Trauermarsch auf den Tod einer Heldin* zu Dunker's Drama »Leonore Prohaska« für kleines Orchester, Benda's Original-Partitur seines Melodrams »Ariadne auf Naxos«, Dittersdorf's Duett im Autograph aus der komischen Oper »Der neue Gutsherr«, das Fragment einer Altstimme aus J. Haydn's Messe in G-dur, Partituren von Kreutzer, F. Liszt, Lortzing, Rossini, das Autograph des Schubert'schen Liedes »Der Unglückliche« (op. 87, 1), Autographen von J. Strauß Vater u. v. a., auch viele Autographen, Briefe von Musikern und sonstiges Material zur Wiener Musik- und Theater-Geschichte.

List & Francke, Leipzig, Thalstraße 2. — Katalog Nr. 335. Geschichte und Theorie der Musik. Ältere praktische Musik. Aus dem Nachlaße der Herren Anton Appunn in Hanau, Eduard Bernsdorf in Leipzig, Redakteur der »Signale für die musikalische Welt«, Eduard J. Hopkins in London und Anderer. Leipzig 1902. 90 S. 8⁰, 2533 Nummern. Sehr reichhaltig an Schriften zur Geschichte der Musik, zur Theorie, Akustik, für Lied und Gesangstechnik, Instrumentenkunde u. s. w.

Mitteilungen der „Internationalen Musikgesellschaft".

Fragen und Antworten[1].

Fragen.

I. Vor einigen Jahren trieb ich in München eine alte Musikhandschrift auf, deren Titel folgendermaßen lautet:

Symphonia Ex C
A
Violino Primo:
Violino Secundo:
Viola Di brazo:
Clarino Primo:
Clarino Secundo:
Tympano
Con
Fundamento
Del Sig. Pergolesi.

Allem Anscheine nach stammt die Handschrift aus dem 18. Jahrhundert, und deutet

1) Fragen und Antworten in dieser Abteilung können deutsch, englisch, französisch oder italienisch geschrieben werden.

das zum Teil in der Schreibweise latinisierte Italienisch auf nichtitalienischen Ursprung. Zudem soll die Handschrift von einer aufgelösten Süddeutschen Stiftsbibliothek herrühren.

Die Form ist die gewöhnliche der alten »italienischen Ouverture«, dreisätzig. (Allegro, Andantino, Presto; das Andantino für Streicher allein gesetzt, und in anderer Ton- und Taktart als die übrigen Sätze).

In der Aufzeichnung der Werke Pergoleses, welche Schletterer am Schluße seines Aufsatzes über diesen Musiker giebt, ist wohl eine Symphonie in D, jedoch keine in C angegeben. Auch schweigen die mir bekannten Lexika darüber. Es wäre nun nicht ohne Interesse festzustellen, ob es sich hier um ein unbekannt gebliebenes Opus des genialen jungverstorbenen Italieners handelt, und deshalb richte ich die Frage an Pergolese-Kenner, ob dem so ist.

Übrigens dürfte das flott geschriebene Werkchen sich heute noch mit Vergnügen anhören lassen. Selbstverständlich bietet es für die Ausführung keine besonderen Schwierigkeiten, wenn nicht etwa einige Stellen in der ersten Trompetenstimme für die heutigen Instrumente etwas hoch liegen.

Aus der nur die Stimmen enthaltenden Handschrift habe ich eine Partitur zusammengestellt, welche ich gerne Interessenten zur Verfügung stelle.

George B. Weston,
per Adr. Straus & Cie., Zähringerstr. 84, Karlsruhe, Baden.

II. On ne connaît qu'une partition de l'opéra Il Trionfo di Clelia, Gluck, représenté à Bologne en 1763. Cette partition se trouvait dans la collection Aloys Fuchs. Où se trouve-t-elle aujourd'hui, et qu'est-elle devenue?

Antworten.

I. The query put by A. R. M. in Vol. III, p. 41 about Brahms Academic Ouverture is easy to answer. The "second subject" mentioned represents the fifth, sixth, seventh and part of the eighth bar of the celebrated and most stately students song called "Landesvater"; the corresponding words are: "Hört, ich sing das Lied der Lieder, hört es, meine deutschen Brüder!". It is to be found in any Students Songbook, and begins "Alles schweige!"

The subject on the 3 trumpets in C major is the beginning of "Wir hatten gebauet ein stattliches Haus", the wonderful expression of sadness at the oppression of the German students in the times of Metternichs régime.

The other question put by C. A. B. in Vol. I, p. 329 about Wagner's Siegfried-Idyll is not as easy to answer. The only plausible trace I have been able to find is in the great "Deutscher Liederhort" by Erk-Boehme, Breitkopf & Härtel, 1893/94, Vol. III, p. 580:



It is given as originally from South Germany, and extracted from »Pocci und Raumer, Kinderlieder« Nr. 30.

Dr. Aloys Obrist.

II. Zur Frage von A. R. M. in Zeitschr. der IMG. III, 41 betreffend das E-dur-Thema in Brahms' Akadem. Festouvertüre (Part. pag. 25):

Die Melodie ist dem bekannten studentischen »Landesvater« entnommen und giebt die Stelle »Hört, ich sing' das Lied der Lieder« in $2^1/_2$ Takten der 2. Violine genau wieder. Übrigens würde die Bezeichnung des Themas pag. 15 der Partitur durch A. R. M. als »Mein deutsches Vaterland« in dieser Akademischen Festouverture besser durch »Wir hatten gebauet« ersetzt.

Was das ebendort erwähnte Wiegenlied in Wagner's »Siegfried-Idyll« betrifft, so hat Max Friedlaender in den von ihm herausgegebenen Wiegenliedern (Leipzig, C. F. Peters) Nr. 12 auf die Quelle hingewiesen. Der Anfang der Melodie findet sich mehrfach in deutschen Wiegenliedern.

A. K. Lichterfelde.

III. In answer to A. R. M.'s query at page 41, as to the name of the air, probably a student-song, which is used by Brahms as principal "second subject" of his Akademische Fest-Ouverture op. 50, I am able (by reference to a short analysis of this work contributed by the eminent conductor August Manns to the Crystal Palace programme-book of 30 April, 1881, when the work, which had been played at Breslau on January 4 of the same year on the occasion of the degree of Doctor of Philosophy being conferred upon the composer by the University of that city, was then heard for the first time in England) to state that the theme of the second subject in E major is based upon the student-song which is known in Germany as "Der Landesvater". Commencing with the words "Hört, ich sing das Lied der Lieder, Hört es, meine deutschen Brüder", it forms a sort of National Hymn of German students, and then in conjunction with specially solemn student ceremonies. C. A. B.

Basel.

Die erste Versammlung der Schweizerischen Mitglieder der IMG. fand am 6. Oktober in Basel statt. Der dortige Präsident der Ortsgruppe, Herr Dr. Karl Nef, der in Basel einige dreißig Mitglieder um sich geschart hat, hatte diesen Festtag in sehr anerkennenswerter Weise vorbereitet. Das Programm füllte den Sonntag in angenehmster Form aus.

Um 11 Uhr fand zunächst in dem mittelalterlichen Saale der »Bärenzunft« eine Kammermusik-Aufführung statt, die uns mit drei Sonaten des Evaristo Felice dall' Abaco bekannt machte. Dieser glänzende Repräsentant der Kammermusik, geb. zu Ende des 17. Jahrhunderts in Verona, war von 1704 bis 1742 kurfürstlich bayrischer Hofmusiker in München. Seine Kirchen- und Kammer-Sonaten und Konzerte sind in Amsterdam erschienen und von Prof. Sandberger im ersten Bande der »Denkmäler der Tonkunst in Bayern« unserer Zeit wieder zugänglich gemacht. Die Sonaten (H-moll und A-dur für zwei Violinen, Violoncell und Klavier, H-moll für Violine und Klavier), von reich melodischem Gehalte und schöner formaler Rundung, klingen etwa wie ähnliche Werke von Händel. Die Kompositionen wurden in vollendeter Weite vorgetragen von Frau Walter-Strauß (Klavier) und den Herren Kötscher, Schaeffer (Violine) und Grimson (Violoncell). — Ein kleiner ad hoc gebildeter gemischter Chor sang a capella zwei weltliche Chorlieder von L. Senfl, ein ganz wundervolles altfranzösisches Tanzlied (Komponist unbekannt), ein Liebeslied von G. G. Gastoldi und ein Tanzlied von Thomas Morley.

Nach diesem interessanten und Dank der vorzüglichen Direktion des Herrn Dr. Nef so wohlgelungenen Konzerte, begab sich ein leider kleiner Teil des Auditoriums zu einem Diner, welches in der Kunsthalle stattfand. Die Stimmung, wie das nicht anders zu erwarten war, war eine sehr harmonische. Hr. Dr. Nef begrüßte die anwesenden Mitglieder der IMG. und spendete den Künstlern, die uns durch ihre Leistungen erfreut hatten, den wohlverdienten Dank. Es wurde beschlossen, unserem hochverehrten Centralpräsidenten Hrn. Prof. Dr. Fleischer in Berlin einen sympathischen Gruß zu telegraphieren.

Um 3 Uhr wurde alsdann im Saale des Alpenklubs eine administrative Sitzung abgehalten. Die Zahl der anwesenden Mitglieder war auf die heilige Sieben herabgeschmolzen. Außer fünf Herren in Basel waren erschien Herr Dir. Röthlisberger aus Neuchâtel und der unterzeichnete Berichterstatter aus Genf. —

Die Grundsätze der IMG. werden in unserer republikanischen Helvetia in etwas gar zu aristokratischer Weise aufgefaßt. Das große Publikum der Dilettanten und die Schar der Tonkünstler in unseren Städten scheint den Segen, der aus der wissenschaftlichen Beleuchtung aller Zweige der Musik für das gesamte Kunstleben entspringen muß, noch nicht ganz anzuerkennen. Der ideale Zweck ist aber *urbi et orbi* verkündigt und die hocherfreuliche Verbreitung der IMG. über die ganze Welt — die Sonne geht in unserer Gesellschaft nicht mehr unter — ist ein Beweis für ihren kul-

turellen Wert. Es wurde beschlossen die jährlichen Sitzungen der schweizerischen Sektion der IMG. am Tage und Ort der Vereinigungen des Vereins schweizerischer Musiker regelmäßig abzuhalten, und man nahm eine festere Organisation der Sektion in Aussicht, sowie die Gründung einer Musikbibliothek, welche sich vielleicht an die Universitätsbibliothek von Basel anschließen wird. **C. H. Richter.**

Gerne nehmen wir auch an dieser Stelle Gelegenheit, das Vorgehen unserer schweizerischen Sektion mit Freuden zu begrüßen. Liegt ja doch die Bestimmung unserer Landessektionen und Ortsgruppen gerade in der Erforschung des Musiklebens der betreffenden Länder und es ist nur zu wünschen, daß das Beispiel der Schweiz in den übrigen Ländern möglichst bald Nachahmung finde. Der Ortsgruppe Basel aber wünschen wir zu ihren schönen Unternehmungen ein fröhliches Gedeihen!

Die Central-Geschäftsstelle.

Neue Mitglieder.

Alves de Sa, Anna, Fräulein. Rua S. Caetano 2, Lissabon (Portugal).
Burchard, Kurt, stud. phil., Schlüterstraße 62, Charlottenburg.
Chrysander, Dr. Rudolph, prakt. Arzt, Bergedorf bei Hamburg.
David, Paul, Grammar School. Uppingham (England).
Johandl, P. Robert. O. S. B. Chorregent. Stift Göttweig (N.-Österreich).
Kelz, Christian J. F., Privatier. Obere Turnstraße 3, Nürnberg.
Ricci, Vittorio. 3 Circus Gardens, Edinburgh (Schottland).
Schmidt, Frau Elsa, Lehrerin für Gesang und Deklamation, Ansbacherstraße 27, Gartenhaus, Berlin.

Änderungen der Mitgliederliste.

Krause, Frau Dr. L. in Schwerin, jetzt Berlin W. 50, Tauenzienstraße 23.
Lang, Hermann in Dresden-A., jetzt Lindenaustraße 30 I.
Neisser, Dr. Arthur in München, jetzt Amalienstraße 28 II r.
Riemann, Dr. H. in Leipzig, jetzt Professor.
Stoel, C. F., Ingenieur in Pati, jetzt Malang (Java).
Tischer, Gerh., cand. phil. in Wannsee, jetzt Berlin, W. Bülowstraße 101 III.

Diesem Hefte liegt das **Inhalts-Verzeichnis** des zweiten Jahrganges unserer Zeitschrift und unserer Sammelbände im Umfange von $3\frac{1}{2}$ Druckbogen bei, welches am besten mit demselben Jahrgange zusammen einzubinden ist. **Einbanddecken** für Zeitschrift und Sammelbände zum Preise von je 1 Mark sind bei Breitkopf & Härtel zu haben. Die Central-Geschäftsstelle.

Inhalt des zugleich mit diesem Zeitschriftenhefte erscheinenden ersten Heftes der

Sammelbände:

Ausgegeben am 1. November 1901.

Für die Redaktion verantwortlich: Professor Dr. O. Fleischer, Berlin W., Motzstr. 17.
Mitverantwortlich: Dr. H. Abert, Berlin, Lützowplatz 14.
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

2. Ortsgruppen mit ihren Vorständen.

Ann Arbor, Mich.: Prof. Dr. *A. Stanley.*
Basel: Dr. *Karl Nef.*
Berlin: Prof. Dr. *O. Fleischer.*
Bern: Prof. Dr. *A. Thürlings.*
Bonn: Dr. *L. Scheibler* Göbenstr. 4.
Breslau: Prof. Dr. *J. Schäffer.*
Brüssel: Direktor Prof. *Aug. Gevaert.*
Cambridge, Mass.: Miss *A. C. Fletcher,* Harvard University.
Darmstadt: Privatdozent Dr. *W. Nagel.*
Düsseldorf: Musikdir. Prof. *Buths.*
Essen: *L. Riemann.*
Etschmiadzin: Archimandrit *K. Keworkian.*
Frankfurt a. M.: Dr. *Frank L. Limbert,* Cronbergerstr. 8.
Genf: Direktor *C. H. Richter,* 4 Boul. helvétique.
Hamburg: Prof. *E. Krause,* Neust. Fuhlentwiete 78.
Hannover: Musikdirektor *K. Weigel,* Veilchenstrasse 2 a.
Heidelberg: Prof. Dr. *Ph. Wolfrum.*
Helsingfors: Direktor Dr. *M. Wegelius,* Unionsgatan 17.
Kassel: Hofkapellmeister Dr. *Franz Beier.*
Königsberg, Ostpr.: vacat.
Kopenhagen: Dr. *A. Hammerich,* St. Blichersvej 18, F.
Leipzig: Privatdozent Dr. *Arthur Prüfer.*
London: Musical Association, President: vacat.
Lübeck: Musikdirektor Prof. *C. Stiehl.*
Mailand: Bibliothekar *E. de Guarinoni.*
München: Professor Dr. *A. Sandberger,* Prinzregentenstrasse 48.
St. Petersburg: Excellenz Baron *C. von Stackelberg.*
Strafsburg i. E.: Prof. Dr. *Fr. Spitta,* Schwarzwaldstr. 4.
Stuttgart: vacat.
Tiflis: Kaiserl. Russ. Musikdirektor *Basil Korganow.*
Warschau: Warschauer Philharmonie (Filharmonii Warszawskiej).
Winterthur: Dr. *E. Radecke.*
Wien: Prof. Dr. *G. Adler,* XIX/I. Cottage, Lannergasse 9.

3. Central-Geschäftsstelle.

Vorsitzender: Prof. Dr. O. Fleischer, Berlin W. 30, Motzstr. 17.
Kassirer: Breitkopf & Härtel, Leipzig, Nürnbergerstr. 36.
Sekretär: Dr. *J. Wolf.*
Beisitzer: Major Dr. *O. Körte.*
Dr. *H. Abert.*

Korrespondierende Mitglieder:

für England: Dr. *Ch. Maclean,* London.
- **Frankreich:** Professor *L. Dauriac,* Paris.

für Österreich: Dr. *R. Hirschfeld,* Wien.
- **Rufsland:** Redakteur *N. F. Findeisen,* St. Petersburg.
- **Skandinavien:** Dr. *A. Hammerich,* Kopenhagen.
- **Vereinigte Staaten von Amerika:** Prof. Dr. *A. Stanley,* Ann Arbor (Mich.).

4. Kartell-Vereine:

Musical Association in London, President: vacat.
Vereeniging voor Noord-Nederlands Muziekgeschiedenis, Voorzitter: *D. F. Scheurleer,* Haag.



Die vierte Mitglieder-Liste ist erschienen.







ZEITSCHRIFT

DER

INTERNATIONALEN MUSIK-GESELLSCHAFT

Jahrgang III * **Heft 3**

Dezember 1901.

INHALT



LEIPZIG

DRUCK UND VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL.




Die

Internationale Musikgesellschaft

besteht gegenwärtig aus folgenden Abteilungen:

1. Sektionen.

Belgien: Direktor des Kgl. Konservatoriums Professor *A. Gevaert*, Brüssel.
Direktor des Kgl. Konservatorium-Museums *V. Mahillon*, Brüssel-Boitsfort, Villa Matvic.

Dänemark: Dr. *A. Hammerich*, Kopenhagen F., St. Blichersvej 18.

Deutschland, und zwar in

Baden: Professor Dr. *Ph. Wolfrum*, Heidelberg.

Bayern: Professor Dr. *A. Sandberger*, München, Prinzregentenstr. 48.

Elsafs-Lothringen: Professor Dr. *F. Spitta*, Straßburg, Schwarzwaldstr. 4.

Norddeutschland: Professor Dr. *O. Fleischer*, Berlin W., Motzstr. 17.
Excellenz Freiherr D. Dr. *R. v. Liliencron*, Schleswig.
Professor Dr. *C. Stumpf*, Berlin W., Nürnbergerstr. 14/15.

Sachsen: Professor Dr. *H. Kretzschmar*, Gaschwitz bei Leipzig.

Württemberg: vacat.

Finnland: Direktor des Musikinstitutes Dr. *M. Wegelius*, Helsingfors.

Frankreich: Professor Dr. *L. Dauriac*, Paris, 6 rue Val de grâce.
P. A. Dechevrens, O. J., Paris, 26 rue Lhomond.
Professor *M. Lussy*, Paris, 73 boulevard Beaumarchais.
Professor *A. Pougin*, Paris, 135 faubourg Poissonnière.

Grofsbritannien u. Irland: „English Committee of the Internationale Musikgesellschaft":
Sir *Hubert Parry*, President,
Mr. *Otto Goldschmidt*, Vice president,
MM. *Bridge*, *Cummings*, *Hadow*, *Mackenzie*, *Maclean*, *Maitland*, *Mc Naught*, *Niecks*, *Prout*, *Squire*, *Stanford*, *Taylor*.

Italien: Bibliothekar am Kgl. Konservatorium Professor *E. de Guarinoni*, Mailand.
Dr. *J. Wolf*, Berlin W., Augsburgerstr. 80.

Niederlande: *D. F. Scheurleer*, Haag.
Dr. *M. Seiffert*, Berlin W., Göbenstr. 28.

Österreich: Professor Dr. *G. Adler*, Wien XIX/I. Cottage, Lannergasse 9.

Ost-Indien: Dr. *A. M. Pathan*, Musician to H. H. the Maharaja, Baroda.

Rufsland (europäisches): Kommission zur Ausarbeitung der Statuten für die Sektion:
Serge Juferoff, *Liberius Sacchetti* und Excellenz Baron *C. von Stackelberg*, St. Petersburg.

Schweden: Dr. *Svedbom*, Sekretär der Kgl. Musik-Akademie, Stockholm.

Schweiz: Direktor der Akademie der Musik *C. H. Richter*, Genf, 4 Boulevard helvétique.

Spanien: Académico und Professor *F. Pedrell*, Madrid, San Quintin 4.

Vereinigte Staaten von Amerika: Professor Dr. *A. Stanley*, Ann Arbor (Mich.).
Miss *Alice C. Fletcher*, Harvard University, Cambridge (Mass.).

Fortsetzung auf der 3. Umschlagseite.




ZEITSCHRIFT
DER
INTERNATIONALEN MUSIKGESELLSCHAFT.

Heft 3. Dritter Jahrgang. 1901.

Erscheint monatlich. Für Mitglieder der Internationalen Musikgesellschaft kostenfrei, für Nichtmitglieder 10 *M*. Anzeigen 25 *Pf* für die 2gespaltene Petitzeile. Beilagen 15 *M*.

Musik und Gymnasial-Unterricht.

Die Wertschätzung, deren sich die Musik seitens unserer gebildeten Kreise zu erfreuen hat, ist derjenigen der übrigen Künste gegenüber ziemlich verschiedener Art. Der aufmerksame Beobachter wird sich des Eindruckes nicht erwehren können, als ob die letzteren zwar von der öffentlichen Meinung als integrierender Bestandteil der sog. »allgemeinen Bildung« anerkannt würden, während die Musik, als wesentlich auf Fingerfertigkeit beruhend und gleichsam Eigentum einer privilegierten Kaste, nicht als zur höheren Bildung unerläßlich gilt.

In der That sind wir seit langen Jahren gewohnt, die Erzeugnisse von Malerei, Skulptur, Architektur und Poesie als Gemeingut aller Gebildeten anzusehen. Wir fühlen die Verpflichtung, uns für sie zu »interessieren«, uns ein Urteil über sie zu bilden, gleichviel, ob wir uns mit ihrer Technik vertraut zu machen imstande sind oder nicht. Jeder, auch derjenige, welcher von Mal-Talent keine Spur besitzt, besucht Galerien und Ausstellungen, um sich über die Malerei auf dem Laufenden zu halten und eventuell darüber »reden zu können«. Das Wichtigste aus ihrer Geschichte weiß er ja zudem noch vom Gymnasium her.

Noch besser weiß dieses für gute Vorkenntnisse in Architektur und Skulptur zu sorgen, denn hier bietet ja die Beschäftigung mit dem Altertum so manchen Anlaß auch zu kunstgeschichtlichen Erörterungen. Die Poesie vollends und ihre Erzeugnisse bilden seit jeher das Lieblingsthema aller derer, die ihre »Bildung« auch äußerlich kundzuthun bestrebt sind. Auch hier ist es das Gymnasium, welches den abgehenden Schülern ein tüchtiges Rüstzeug mit auf den Weg giebt.

Dieser Kunstunterricht im Gymnasium, so wenig Raum ihm im Lehrplan vergönnt ist und so kursorisch er auch betrieben werden mag, hat

doch seine großen Vorteile. Der Schüler lernt die einzelnen Künste nicht für sich kennen, sondern als Glieder größerer kultureller Zusammenhänge — für den Dilettanten die Hauptsache. Die geistigen Fäden, welche die Namen Phidias und Perikles, Horaz und Augustus verknüpfen, liegen vor den Augen des Oberprimaners nicht minder zu Tage, als der Boden, auf dem z. B. Lessing, Schiller und Goethe erwachsen sind.

Die Hauptsache aber ist, daß das Gymnasium in seinen Schülern Verständnis für jene Künste und ihre kulturgeschichtliche Bedeutung zu wecken versteht. Sie werden mit ihren Grundlagen, ihren Ausdrucksmitteln und ihrer Geschichte bekannt und vor Allem: sie erhalten Anregung zu eigenem Nachdenken.

Wie steht es nun nach dieser Richtung hin mit der Musik? Hier versagt das Gymnasium fast vollständig. Es läßt zwar in den unteren Klassen Gesangsunterricht erteilen und vermittelt so dem Schüler die allernotwendigsten Elementarkenntnisse. Dann aber kommt die Zeit der Stimmbrechung. Von da ab verliert derjenige Schüler, der nicht nebenbei eine musikalische Lehranstalt besucht, die Musik vollständig aus den Augen. In keinem Fache, scheint es, ist sie unterzubringen; niemand kümmert sich um sie. Ich selbst habe während meiner Schulzeit auf einem der württembergischen Gymnasien, die sich im Allgemeinen eines sehr guten Rufes erfreuen, während voller zehn Jahre den Namen Richard Wagner nur einmal flüchtig gehört.

Was ist die Folge? Die jungen Leute verlieren die Fühlung mit der Musik gänzlich. Sie lernen sie als eine Art Luxusartikel betrachten, bestimmt für denjenigen, der das Glück, »musikalisch« zu sein und das Geld zu seiner weiteren Ausbildung obendrein hat. Ja, in vielen Köpfen bildet sich geradezu die Anschauung heraus, als ob die Musik eine in gebildeten Kreisen sozusagen gar nicht satisfaktionsfähige Kunst und »unmusikalisch sein« somit ein Stolz wäre. Wie viele — sonst hochgebildete — Leute giebt es, die sich ihrer Ignoranz auf musikalischem Gebiete geradezu in herausfordernder Weise rühmen!

Diese Diskreditierung der Musik in breiten Gesellschaftsschichten mag wohl zum guten Teil den Bestrebungen des modernen Dilettanten-Künstlertumes zu verdanken sein (vgl. O. Fleischer im 9. Heft des 2. Jahrganges, S. 305 ff.). Sie kommt aber auch sicherlich davon, daß einer großen Anzahl von Leuten in den Jahren, in welchen sich Geschmack und Urteil zu bilden pflegen, das Gebiet der Tonkunst verschlossen bleibt, während sie in die übrigen Künste einen Einblick gewinnen. Nichts ist begreiflicher, als daß ein solcher Mann später, im Drange seiner Berufsarbeit, nur für das ihm von Jugend auf Bekannte Muße findet.

Daß Bekanntschaft mit der Tonkunst heutzutage zur »allgemeinen Bildung« gehört, wird im Zeitalter Richard Wagner's Niemand bestreiten,

ebensowenig daß die Musik, als nicht zu unterschätzende ethische Macht, ein überaus wirksames Mittel zur Bekämpfung der in letzter Zeit so viel beklagten »Demoralisation der Jugend« abgeben kann. Aber wie soll diese veredelnde Macht hinabdringen in die Tiefen des Volks, solange der Musik noch unter den Gebildeten so Viele indifferent oder gar feindselig gegenüberstehen?

Das humanistische Gymnasium ist noch immer der Hauptträger der modernen höheren Bildung. Man kann von ihm erwarten, daß es eine Kunst, die im Altertum und Mittelalter im Mittelpunkte der gesamten Jugenderziehung gestanden und heutzutage wiederum eine erhöhte Bedeutung für das Geistesleben gewonnen hat, nicht einfach stillschweigend beiseite schiebt. Die Musik ist nun einmal keine Spezialkunst, bestimmt für einen kleinen Kreis Auserwählter; sie läßt sich nicht ohne Weiteres aus unserer geistigen Kultur ausscheiden. Viele Musiklehrer leisten allerdings derartigen verkehrten Anschauungen Vorschub, indem sie ihre Schüler zur Entfaltung äußerlichen Pompes und brillanter Fingerfertigkeit anhalten. Auch ihnen könnte das Gymnasium das Handwerk legen, wenn es ihren Schülern die Musik von einem höheren Standpunkte aus zeigen wollte.

Nun höre ich allerdings bereits von philologischer und pädagogischer Seite die entrüstete Frage: was? auch noch Musikwissenschaft sollen wir unserem Lehrplan einfügen? Ist dieser denn noch nicht überlastet genug?

Da ich selbst diesen Kreisen angehörte, so kenne ich die Verhältnisse zu genau, um zu wissen, daß eine weitere Vermehrung der Stundenzahl nicht angeht. Was ich befürworten möchte, ist einzig und allein, daß man der Musik innerhalb der großen Lehrfächer (Schriftsteller-Interpretation, Litteraturgeschichte u. s. w.) dieselbe Beachtung schenke, wie den übrigen Künsten, daß man den jungen Leuten dieselbe Anregung hier wie dort gewähre. Hier ist noch manches Samenkorn auszustreuen, das vielseitige Frucht verspricht. Ein junger Mann, der im Unterricht öfter etwas von Mozart und Beethoven erfährt, wird ihre Werke auch im Konzertsaal kennen lernen wollen, so gut wie er sich nach einem Tizian-Vortrag seines Lehrers in die Gemälde-Gallerie begiebt. Auf diese Art könnte mancher für die Tonkunst gewonnen werden, der sie zwar nicht selbst ausübte, aber doch dadurch, daß er sich durch eigene Geistesarbeit das Verständnis für sie erschlossen, lieben und schätzen lernte. Auf solche Weise bekäme auch der Name »Dilettant« wieder einen besseren Klang.

Anknüpfungspunkte für Erörterungen musikalischer beziehungsweise musikgeschichtlicher Art bietet der Lehrstoff unserer humanistischen Gymnasien in Hülle und Fülle. Da sind zunächst die philologischen Fächer. Man legt gegenwärtig mit vollem Recht bei der Lektüre der alten Schriftsteller den Hauptwert nicht auf die philologisch-grammatikalische, sondern auf die antiquarische und vor Allem auf die kultur-

historische Seite. Aber sehr selten hört man betonen, daß die Griechen ihren Staat überhaupt auf Musik gegründet haben, daß ihre ganze Erziehung durchdrungen war von der bewegenden und gestaltenden Seele der Rhythmen und Töne. Ist eine verständnisvolle Lektüre z. B. Plato's überhaupt möglich ohne genaue Kenntnis der Stellung, welche die Musik im antiken Kulturleben — im Gegensatz zu heute — einnahm?

In der Dichterlektüre vollends bereiten die Versmaße, vor allem diejenigen der tragischen Chorlieder, Lehrern und Schülern die schwersten Stunden. Dem Schüler, der diese Gebilde nicht vermittelst seines eigenen rhythmischen Gefühls, also wiederum von rein musikalischer Grundlage aus, zu verstehen sucht, werden sie immerdar ein unverständliches Gewirr von Länge- und Kürzezeichen bleiben. Rhythmische Dinge lassen sich niemals mit dem Auge, sondern nur mit dem Ohr erfassen. Da wir nun aber die Melodien jener Gesänge nicht mehr besitzen, so sind wir auf anderweitigen Ersatz angewiesen, denn das einfache Skandieren erweist sich als durchaus unfruchtbar. Den richtigen Weg hat uns schon Westphal gezeigt, indem er rhythmische Analogien aus der modernen Musik heranzog. Man weise bei Erklärung eines Versmaßes den Schüler auf ein entsprechendes modernes Beispiel, sei es ein Volkslied, ein Stück aus einer bekannten Oper u. s. w. hin, von dem ihm auch die Melodie genau bekannt ist, und er wird sofort eine weit lebendigere Anschauung von dem betreffenden Versmaß gewinnen, als wenn er es schwarz auf weiß, in Form von Strichen und Häkchen, nach Hause trägt. Aber auch die moderne Weise wird in seinem Gedächtnis haften bleiben. Ein einmal erfaßter Rhythmus übt auf das Gefühl des normalen Menschen einen so starken sinnlichen Reiz aus, daß er sich ihm nicht so rasch zu entziehen vermag.

In unserer Schulmetrik herrscht noch ein gutes Stück Alexandrinertum. Wir skandieren und stellen unzählige Schemata auf; die enge Verbindung von Musik und Rhythmik im Sinne der klassischen Zeit und des Aristoxenos pflegt stark in den Hintergrund zu treten. Und doch, läßt sich die Lyrik, gleichviel welcher Zeit und Gattung sie angehört, überhaupt von dem Zusammenhang mit der Musik loslösen? Zur Zeit des klassischen Hellenentums oder auch z. B. des Minnesangs hätte diese Frage absurd geklungen; sie pflegt erst in Zeitperioden sich einzustellen, wo man Dichtungen nicht mehr zu hören, sondern zu lesen beginnt, so z. B. in der alexandrinischen und in der modernen Zeit. Gerade hier aber ist es doppelt nötig, zu betonen, daß der Untergrund, auf dem die Selbstbekenntnisse des naiven Lyrikers erwachsen, ein durchaus musikalischer ist.

So vermag denn auch die Litteraturgeschichte ohne Heranziehung der Musik ihr Ziel nur unvollständig zu erreichen. Wie oft hat es Perioden gegeben, wo Singen und Sagen auf das Allerengste verbunden waren! Die Schule erfüllt ihre Aufgabe nur zur Hälfte, wenn sie hier nur die

Worte und nicht auch die Weisen behandelt. Minnesang und Meistergesang z. B. fordern gebieterisch die Behandlung nach beiden Seiten hin. Aber noch mehr. Ist z. B. die Geschichte und das Wesen der deutschen Lyrik erschöpft, wenn man Goethe ausführlich bespricht und Schubert stillschweigend beiseite läßt? Oder wenn man z. B. Schiller's Lied an die Freude interpretiert, ohne Beethoven's mit einem Worte zu gedenken?

Auch das musikalische Drama, das in den letzten hundert Jahren, mehr als das gesprochene, im Brennpunkt des allgemeinen Interesses gestanden hat, wäre wohl auch einiger Beachtung wert. Denn es steht nicht gar so abseits von der Heerstraße der allgemeinen Litteraturgeschichte, wie wohl mancher eingefleischte Philologe denken mag. Sein letzter großer Vertreter Wagner muß sogar wohl oder übel in den Lehrstoff eingereiht werden, sei's nun unter der Rubrik »Nibelungen« oder unter »Litteraturgeschichte« überhaupt. Mozart's Name wird zwar gewöhnlich genannt, aber nur, weil Goethe eine Fortsetzung der Zauberflöte geschrieben hat! Vom »Don Juan«, der gewiß ein klassisches Werk, wie nur irgend eine Schöpfung unserer großen Dichter ist, hört man fast niemals reden. Ebensowenig von Weber und seinem »Freischütz«. Wie will man überhaupt die ganze sog. Romantik, die Zeit der dichtenden Musiker und musizierenden Dichter, die Epoche Jean Paul's und Weber's, E. T. A. Hoffmann's und R. Schumann's, begreifen, ohne auch zugleich der Entwickelung der Musik sein Augenmerk zu schenken?

Man sieht, der Berührungspunkte, die die Musik mit dem Lehrstoff unserer Gymnasien hat, sind es überaus viele, ja mehr, als die übrigen Künste besitzen. Es scheint deshalb befremdlich, daß man ihr die »Tempel der Weisheit« so hartnäckig verschließt. Der Grund davon scheint mir mit darin zu liegen, daß die Lehrer selbst auf diesem Gebiet zum großen Teil nur ungenügend beschlagen sind. Sie hören auf der Universität wohl kunstgeschichtliche Vorlesungen aller Art, zum Studium der Musikwissenschaft dagegen gelangen nur wenige, trotzdem erfahrungsgemäß gerade in philologischen Kreisen Neigung und Begabung für die Musik in hervorragendem Grade vorhanden ist. Sie sind sich eben über die Bedeutung und Tragweite des musikwissenschaftlichen Studiums selbst noch nicht recht klar. Dies kann nicht befremden in einer Zeit, in der man selbst in sehr gebildeten Kreisen auf die Frage: was ist Musikwissenschaft? noch die verworrensten und abenteuerlichsten Antworten zu hören bekommt.

Es wiederholt sich auf den Universitäten im Großen, was wir auf den Gymnasien im Kleinen beobachtet haben. Die großen, allgemein anerkannten Disziplinen, die bereits auf eine nach Jahrhunderten zählende Arbeitsleistung zurückzublicken vermögen, gehen bis jetzt noch an der jungen, im Vorrücken begriffenen Musikwissenschaft ziemlich achtlos vor-

über. Zumal die Philologie mit all ihren weitverzweigten Hilfsdisziplinen, die Altertumskunde, die Kultur- und Sittengeschichte scheinen von dem Gewinn, der ihnen hier aus einer kaum erst erschlossenen Quelle zufließt, bis jetzt nur einen schwachen Begriff zu haben. Worte helfen hier allerdings nichts; nur durch wissenschaftliche Leistungen im strengsten Sinne können wir die Aufmerksamkeit der übrigen Wissenschaften auf uns lenken und die Anerkennung der Musikwissenschaft als ebenbürtiger Disziplin erzwingen. Der Anfang dazu ist ja auf allen Gebieten in Glück verheißender Weise gemacht.

Der modernen Musikwissenschaft ist aber damit auch zugleich der Weg gewiesen, der sie allein zum Endziele führen kann. Sie muß mit ihrer Thätigkeit ergänzend da einsetzen, wo die Mittel der übrigen Disziplinen versagen, diejenigen Gebiete erforschen, die jene aus eigener Kraft zu erleuchten nicht im Stande sind. So ist es z. B. die Aufgabe des Litterarhistorikers, über die Lieder der Troubadours und Minnesänger Untersuchungen anzustellen. Er vermag sein Ziel nur halb zu erreichen, wenn ihm nicht die Thätigkeit des Musikforschers, der ihm die Weisen jener Lieder entziffert und ihre musikalische Struktur klarlegt, ergänzend zu Hilfe kommt. Und so noch in vielen ähnlichen Fällen.

Damit ist die Musikwissenschaft noch lange nicht zur bloßen Hilfsdisziplin degradiert, sondern ihr blos das Mittel an die Hand gegeben, mit den übrigen Wissenschaften in engeren Konnex zu kommen. Und dieser ist auch für sie selbst unentbehrlich. Auch in den Kreisen der Laien macht sie sich am ehesten dadurch bemerklich, daß sie an ältere, diesen bereits bekannte Disziplinen anknüpft und deren Lücken auszufüllen sich bestrebt. Und da sich diese Anknüpfungspunkte, wie wir sahen, gerade auf dem Gebiete der philologischen Wissenschaften in besonders hervorragender Anzahl finden, so wird es nicht allzuschwer fallen, die angehenden Gymnasiallehrer schon während ihres Hochschul-Studiums für musikwissenschaftliche Fragen zu interessieren. Und sie ihrerseits wären dann dazu berufen, das Interesse an der Musik, das Verständnis für ihre Stellung in der Kulturgeschichte, auch in die ihnen später anvertrauten jugendlichen Kreise hineinzutragen. Eine Kunst, die eine Höhe der Entwickelung erreicht hat, wie die Musik in den letzten beiden Jahrhunderten, darf auch in den allgemeinen Unterrichts-Anstalten keine solche Aschenbrödel-Rolle mehr spielen, wie dies heute bei der Musik thatsächlich der Fall ist.

Berlin. **Hermann Abert.**

Briefe von und über Carl Maria von Weber.

Die im Besitze der Kgl. öffentlichen Bibliothek zu Dresden befindliche, etwa 20000 Briefe umfassende Korrespondenz des berühmten Archäologen Karl August Böttiger (gest. 1835), eine fast unerschöpfliche Quelle für die Zeitgeschichte, enthält auch (Bd. 218) einige Carl Maria von Weber (mit dem Böttiger eng befreundet war) betreffende Schriftstücke, deren Veröffentlichung nicht unwillkommen sein dürfte. Zunächst ein Originalbrief Webers selbst an Böttiger über seine Beteiligung an der Quedlinburger Klopstockfeier 1824[1]):

»Das große Musikfest zu Quedlinburg zur Säkularfeier von Klopstocks Geburt war ein in jeder Hinsicht gediegenes und erhebendes Fest. Der das Ganze anordnende und leitende Verein für Klopstocks Denkmal besteht aus höchst achtungswerthen, vielseitig gebildeten Männern: Landrath Weyhe (der Dichter der beifolgenden Ode[2]), Dr. Superintendent Fritsch, von dem so eben eine treffliche Karte des Harzes bei Heinrichshofen in Magdeburg erschienen ist, Bürgermeister Denndorf, Justizrath »Pechmann,« ein trefflicher Tenorsänger, Medizinalrath Dr. Ziegler und der Fabrikherr Kranz, höchst geachtete Männer und thätige Förderer alles Guten.

Die Anordnungen waren so höchst zweckmäßig als sinnig. Trotz der großen Menschenmassen störte nicht der geringste Unfall das Fest. Die erfreulichste Anständigkeit paarte sich mit dem lebendigsten Enthusiasmus.

Den 29. Juni versammelten sich die Musiker. Die Chöre waren schon früher durch den unermüdlichen Eifer des Gerichts-Direktor Zieglers bey dem Quedlinb. Gesangsverein, und in Hildesheim durch den bekannten Anordner dieser Musikfeste, Musikdirektor Bischoff, sowie auch noch in anderen Städten eingeübt worden.

Alles speist gemeinschaftlich auf dem Schlosse, welches der König zu diesem Tage und Behufe bewilligt hatte. An Lebendigkeit und ausgebrachten Toasten fehlt es nicht, wobei ich mit unverdienter Güte und Liebe überschüttet wurde.

Die noch lebenden Verwandten Klopstocks waren feierlichst geladen worden und wurden vom Landrath empfangen und auf die für sie bestimmten Pläzze geführt.

Am Tage der Vorfeier erhielt ich einen Lorbeerkranz mit beifolgendem

---

1) Nach L. Rellstab's Aufsatz über C. M. v. Weber in der »Caecilia« Band VII Heft 25 Seite 31 reiste dieser schon am 27. Mai 1824 nach Quedlinburg. (Die Red.)

2) Diese fehlt.

Gedicht vom Superintendent Fritsch, comp. von Rose und gesungen von Pechmann etc., darauf ein Lebehoch in Akkorden harmonisch ausgehalten.

Am Tag der Feier selbst ertönte natürlich vor Allem das Vivat dem Könige.

Denselben Abend brachten mir die Trompeter des 7. Kürassier-Regiments ein Ständchen.

Die ausführliche Beschreibung des ganzen Festes wird bei Basse in Quedlinburg im Druck erscheinen.

Tausende von Fremden hatten sich versammelt: von Hamburg, Berlin, Magdeburg, Braunschweig, Kassel etc., die umliegenden Städte ungerechnet.

Nehmen Sie vorlieb, theuerster Freund, mit diesen Fragment, denn ich bin wirklich zu zerstreut, etwas vollständiges und zusammenhängendes zu liefern.

Den 7. Nachmittags. Wie unendlich gut sind Sie, mein innigst verehrter thätiger Freund! Ihre Gründe sind überzeugend, Ihr Ent(scheid?) wie immer trefflich. Ich werde von Töplitz aus den Brief durch meine Frau nach Berlin abgehen lassen, von Hosterwitz aus datirt. Ganz zu schweigen war nie meine Absicht, nur 14 Tage wollte ich ins Land gehen lassen. Die Aktenstücke, die er mir gesendet hat, waren ja auch nur Abschriften. In Töplitz halte ich mich gar nicht auf. Eine Copie von Sp: letzten Brief sollen Sie erhalten. 1000 Dank für diesen neuen Beweis Ihrer Theilnahme und Liebe.

Alles Erdenkliche an die Ihrigen Lieben von

Ihrem
treuen Weber.

Hosterwitz, den 7. Juli 1824.

Dem obigen Briefe Webers sind einige von eigner Hand korrigierte Beilagen beigefügt, die über den Verlauf der Feier in Quedlinburg genauen Aufschluß geben: 1.) ein ausführliches Verzeichnis sämmtlicher Mitwirkenden. (Handschriftlich.) 2.) Gedruckte Festordnungen und Programme über die einzelnen Aufführungen. Die Vorfeier am 1. Juli 1824 brachte hiernach folgende Musikstücke: Sinfonia eroica von Beethoven, (sehr gut exekutirt[1]). Gesangscene (aus Athalia) componiert von Carl Maria von Weber, vorgetragen von Dem. Funk .... aus Dresden (sang trefflich?). Violin-Konzert (von Maurer) vorgetr. von Herrn Carl Müller .... aus Braunschweig. (Jubel-)Ouvertüre von Carl Maria von Weber (gefiel gut). Flöten-Konzert, vorgetr. von .... Fürstenau .... aus Dresden (gefiel außerordentlich). Hymnus an die Gottheit (Funk, Müller, Reuter, Alberti). Zur Hauptfeier wurde ge-

1) Das in Klammern gesetzte ist von Weber hinzugefügt.

spielt: »Um Erden wandeln Monde« Psalm mit dem Vaterunser von Klopstock, komponiert von Naumann (Fräulein Kaiser, Pechmann, Mad. Müller, H. Happich). Cantate von Friedrich Schneider (Kaiser, Müller, Franke, Reichart). Messias von Händel, dritter Teil (Funk, Müller, Pechmann, Reichart). — Das Orchester, welches aus einigen hundert (gegen 300) Musikern und Sängern besteht, wird an beiden Tagen von dem Kgl. Sächs. Kapellmeister, Herrn Carl Maria von Weber, dirigirt (unter ihm noch Chordirektoren Bischoff und Wachsmann). Die Konzert-Anzeige für die Nachfeier am 3. Juli verzeichnet: 1. Teil: Symphoniesatz. Gesang von Dem. Funk .... Konzert für die Klarinette vorgetr. von ... Kapellmeister Hermstedt aus Sondershausen. 2. Teil: Quartett unter der Anführung des Herrn Konzertmeisters Müller aus Braunschweig. Vierstimmiger Gesang (gesungen von Pechmann, Rose, Wachsmann, Jeppich). Variationen für die Flöte, vorgetr. von ..... Fürstenau aus Dresden.

Sehr interessant ist der (allerdings recht schlecht stilisierte) Brief, den Webers Begleiter auf seiner Reise nach London, Kammermusikus Fürstenau, über die Oberonaufführung an Böttiger schrieb.

London, den 13. April 1826.

Geehrter Herr Hofrath!

Ihrem Wunsche und meinem Versprechen zu erfüllen (sic!), unterlasse ich nicht, Ihnen den Erfolg von Webers Oberon mitzutheilen, nur muß ich bitten mit meinem Geschreibsel zufrieden zu sein, da ich wohl verstehe, in Tönen, nur nicht in Worten zu sprechen. — Das Herrn von Weber bey seinem ersten öffentlichen Erscheinen die glänzendste Aufnahme wiederfuhr, wird Fama Ihnen schon mitgetheilt haben, doch nichts gleicht dem Jubel, womit er gestern als den 12. April empfangen wurde, als er ins Orchester trat, um seinen Oberon zu dirigieren. Das schon seid mehreren Wochen alle Plätze im Theater vergeben waren, können Sie leicht denken, und daher eine ungeheuere Anzahl von Menschen versammelt. Damen schwenkten mit Tüchern und Herren mit Hüthen, und Weber versuchte vergebens die Ouverture anzufangen. Endlich wurde es ruhig, und eine Todesstille herrschte im ganzen Hause. Die Ouverture (ein Meisterstück, gleich der Freischütz Ouv.) wurde herrlich ausgeführt, indessen mit dem letzten Strich der Instrumente ging der Jubel von vorne wieder an, und legte sich nicht eher, als bis Weber auf immerwährendes Dacapo-Rufen dieselbe noch einmahl gab. — Ihnen nun jedes Musikstück anzuführen, würde zu umständlich sein, und es sey genug, wenn ich Ihnen sage, das jede Nummer mit dem lebhaftesten Beifall aufgenommen wurde, und dieser sich bis zum Ende der Oper immer steigerte und das ausser der Ouverture noch die große Tenor Scene im

1ten, das Quartett im 2ten und die Arie der Fatime im 3. Akt. wiederholt werden mußten, zu gedenken, das mehrere Stücke hinsichtlich der Verwandlungen, obgleich es dringend gewünscht wurde, nicht wiederholt werden konnten. Der Jubel begleitete Weber aus dem Orchester und legte sich nicht früher als bis Weber noch einmahl auf dem Theater, geführt vom Regisseur, erschien.

Ein Urtheil über die Musik selbst werden Sie mir erlassen, weil ich mich unfähig fühle, ein Werk wie dieses, und überhaupt nach einer Vorstellung, würdig zu schätzen; doch so viel, das die Musik sehr klar und verständlich und selbst dem nicht Musikkenner ist; mich hat sie wahrhaft entzückt, begeistert und ergriffen. — Übrigens ist die Oper durch Pracht und Glanz herrlich ausgestattet, und ich muß gestehen, das ich dergleichen ähnliches niemahls sah, obgleich ich die bedeutendsten Theater Europas besuchte. Das interessanteste ist der Sturm, der Sonnenaufgang (herrlich durch Webers Töne dargestellt), der Mondenaufgang, die Darstellung des Hafens und die Ansicht von Babilon. Das Meer wird auf eine täuschende Weise dem Auge mitgetheilt, so wie die Landung eines Korsarenschiffes, wodurch die Geliebte des Hüon geraubt wird. Hüon, welcher gebunden am Ufer des Meeres zurück bleibt, entschläft, und durch Oberons Zauberkraft umwachsen ihn Blumen und alle mögliche Staudengewächse. Nur beginnt eine reizende Musik, und allmählich füllt sich Meer und Bühne mit Elfen und Silven, welche durch Gesang und Tanz entzücken. Alles wurde herrlich gegeben und erhielt durch die vorzüglich reizende Musik einen Anstrich des überirdischen, und man glaubt nicht mehr auf dieser Welt zu sein, wird nur erst dann zurückgerufen, wenn der Vorhang fällt und der Jubel des Publikums erschallet.

Sie ersehen aus Allem diesen, das die Oper einen der glänzendsten Succès gehabt hat, und wird nun lange Zeit, tagtäglich hinter einander gegeben werden. Obgleich man in Deutschland und auch in anderen Ländern den Engländern einen schlechten Geschmack für Musik andichtet, so fand ich doch das Gegentheil; denn das wahrhaft Gute und Schöne wird hier sehr geschätzt, und die Deutschen mögen nur ruhig sein und nicht auf ihrem Urtheil zu sehr pochen; denn wie manches Gute findet schweren Eingang, wogegen so manches flatterhaft Fremde goutiert wird. . . . .

Ihr
ergebener
A. B. Fürstenau,
103 great Portland Street, Portland Place, London[1]).

Den 14ten Gestern war die 2. Vorstellung des Oberons, und Weber wurde abermals gerufen und der Beifall ungetheilt.

1) Weber wohnte auf derselben Straße im Hause Nr. 91.

Webers Tod erfolgte bekanntlich am 5. Juni 1826; wahrscheinlich vom 3. Juli (obwohl im Mskr. Juni steht) d. J. datiert der nachfolgende rührende Brief Caroline v. Webers an Böttiger:

Theuerer Freund!

Sie wünschten Nachricht von uns Armen und mein Herz treibt mich sie Ihnen selbst zu geben. Die Kinder sind, gott lob! wohl, ich gehe herum wie in einem schweren Traum, und kann mir das Schreckliche noch immer nicht geschehen denken. Doch giebt Gott mir wunderbare Kraft, alles was auf mich einstürmt zu ertragen. Er wird auch weiter helfen! mich umschweben ja seine guten Engel in den vielen theilnehmenden Freunden, die für uns Verlassene sorgen. Von Fürstenau sind Briefe da, die nicht erfreuliche Nachricht brachten, daß die Benefice ganz schlecht ausgefallen ist — können Sie sich das erklären? Nun, wie Gott will! das war der Wahlspruch seines frommen Herzens; er möge hinfort auch der meine sein. Beim Minister bin ich gewesen und herzlich und väterlich aufgenommen worden; trügt nicht Alles, so darf ich für meine Kinder von dieser Seite hoffen. Von Berlin schreibt man mir auch viel Tröstliches. Die lieben Menschen haben es so gut im Sinn — nun, Gott vergelte es ihnen! Von einer anderen Seite bin ich tief gekränkt und betrübt worden. Ich hatte meinem Bruder geschrieben, wie meine Verhältnisse wären und daß es mir unmöglich wäre, ferner so viel für meine gute Mutter zu thun, wie es mein guter Mann bisher gethan. Darauf erhalte ich von ihm einen bitteren und kalten Brief, in dem er unter Andern auch sagt, er wisse recht gut, das Weber für den Freischütz 20000 Thaler eingenommen, und das er wenigstens jetzt eben so viel in London verdiente: er würde mit nächster Gelegenheit mir die Mutter zuschicken — —. Ist das nicht sehr hart? die alte 73jährige Frau soll die Reise machen? soll sich dort von ihren Enkeln trennen, um vielleicht hier vor Gram und Anstrengung zu sterben! Es kommt kein Unglück allein! daß bestätigt sich auch bey mir .... Verzeihen Sie mir ja, theuerer Freund, daß ich Ihnen so alles klage und mein Herz mit allen drückenden Sorgen Ihnen enthülle, aber ich weiß, Sie gönnen mir den Trost, mein väterlicher Freund, bey Ihnen Rath und Mitleid zu suchen.

Bey unseren Herrschaften bin ich auch heute gewesen und habe sie, wie immer, voller Theilnahme und Güte gefunden. Prinzeß Augusta[1]) hat mich besonders versichert, sie werde sich sehr gern beim König für uns verwenden. In 8 Tagen kann Fürstenau kommen — o wie zittere ich vor dieser Zusammenkunft. Da wird es mir klar werden, daß ich ihn verlohren habe — —. Meine armen Kinder! ihr Anblick (mit dieser

1) Tochter König Friedrich August's des Gerechten, geb. 1782.

ungetrübten Fröhlichkeit) zerreißt mir oft das Herz. Doch um ihretwillen muß ich mich zu fassen suchen; was würde aus ihnen, wenn sie die Mutter verlieren? der gute, gute Vater ist für sie gestorben, ich muß die schwere Bürde des Lebens für sie tragen.

Noch wohne ich in Hosterwitz, doch habe ich die Hoffnung, die Pferde bald zu verkaufen, dann ziehe ich in die Stadt, um auch da schnell alles in Ordnung zu bringen, damit ich bald die Ruhe finde, die mir so nöthig ist. . . . . Ihre Lina v. Weber.

Fürstenau schrieb noch einmal von London aus, am 3. Juli 1826, an Böttiger:

. . . . . »Ihren Brief an Sir Georg Smart wurde mir durch dessen Güte mitgetheilt und ich erstaunte zu lesen, das Sie und wie Sie sagen, fast ganz Deutschland eine falsche Ansicht von den Verhältnissen, welche zwischen v. Weber und C. Kemble stattfanden, haben. Mir, dem unparteiischen und steten Begleiter v. Webers sei es erlaubt, Ihnen das Gegentheil zu beweisen, da ich ziemlich genau von dem seeligen alles weis, und Sie erlauben mir daher . . . . Ihnen Ihren Brief nach der Ordnung zu beantworten. — Das Sie Sir Georg Smart im Namen der Frau v. Weber danken für die außerordentliche Aufnahme und Bewirthung des Herrn v. Weber ist sehr zu loben, nur hätte ich gewünscht, das dieses mit noch mehr Herzlichkeit und Dankbarkeit geschehen wäre, da ich Ihnen versichern kan̄, das Sir Georg Smart kein Opfer zu groß gehalten hat, um dem seeligen zu dienen, nicht allein bey seinem Leben, sondern auch nach dessen leider erfolgtem Tode, welches ersteres Weber auch stets mit Rührung gegen mich anerkannte, und ich kann hier darüber urtheilen, da ich stets Zeuge einer Theilnahme von Seiten Sir Georg Smart's gewesen bin, die nicht minder sein hohes Gefühl für Webers großes Künstlertalent als für seine Tugenden ausdrückten. — Ebenso ist das Benehmen von Kemble und Familie gewesen, und auch dort war ich ja so öfters Zeuge, wie manche vergnügte und heitere Stunde Weber in diesem Kreise verlebte. — Was sein Engagement des Oberons betrifft, und überhaupt sein Unterkommen anbelangt, so ist das Betragen der Direction vom Coventgarden-Theater äußerst zuvorkommend gewesen und hat sehr viel über ihre übernommenen Verpflichtungen geleistet. Die Summe, welche Weber für diese Oper erhielt, ist hier von diesem Theater noch nie bezahlt worden und nach allen Umständen zu urtheilen, wie ich sie jetzt kenne, ist die Bezahlung äußerst anständig gewesen und war unmöglich zu erhöhen, da bis jetzt trotz der allgemeinen Theilnahme die Kosten, welche der Oberon verursachte, noch nicht eingekommen sind, und so findet Jedermann, welcher mit London näher bekannt ist, das Herr Kemble den Contrakt mehr zu seinem Nachtheile als zu seinem Vortheile eingegangen ist. Freilich denkt man in Deutschland, man gehe

in London auf ein goldenes Pflaster, ich selbst war früher der Meinung, doch muß man hier gewesen sein, um darüber urtheilen zu können. Die Herüberkunft des Herrn von Weber war nicht mit im Contrakt bedungen, sondern eine Privatspekulation von ihm selbst, und dadurch, das die Direktion des Theaters ihm durch mehrere Male dirigieren eine Summe von £ 380 zuwendete, auch eine Benefice-Vorstellung antrug, mehr Dank von Deutschland für dieselben zu erwarten, als es leider geschiehet. Der Herr v. Weber war stets außerordentlich mit dem Benehmen des Theaters zufrieden und äußerte mehrere mahle zu mir »Sie thun alles mögliche für mich«, weshalb er auch Ihren Brief, welchen Sie ihm in der Englischen Sprache geschrieben, niemahls gezeigt hat, denn er enthielt ja von dieser Angelegenheit viel, und da er einsah, das er die vielen Bemühungen und Zuvorkommenheiten der Direktion nicht kränken durfte. — Auch nach dem leider erfolgten Absterben des Herrn v. Weber wurde gleich mit der größten Bereitwilligkeit die Benefice-Vorstellung für seine Familie gegeben, und das dieselbe und seine Concerte nicht glänzend ausfiel, ist wohl dem Publikum und nicht Arrangement dieser Vorstellungen zuzuschreiben. — Vielmehr sollten Sie und wir alle mit unseren deutschen Landsleuten, welche in London wohnen, zürnen, das diese sich so theilnahmslos gegen Weber bewiesen; denn es wird doch eine ewige Schande für diese bleiben, einen Concert-Saal wo vielleicht nur 600 Personen hineingehen, nicht wohl gefüllt zu haben, ja diese Nicht-Theilnahme hat sich so weit erstreckt, das selbst diejenigen an denen wir empfohlen waren, und worunter auch Ihre Freunde sind, nicht wohl die gewöhnliche Aufmerksamkeit hatten, welche man von einem nicht-gebildeten Menschen verlangt. Der Herr Hofrath Winkler wird Ihnen hierüber mehres aus meinen Briefen mittheil'en können. — Mit der Cantate, welche Weber dem König übersandt, ist es gegangen wie es mit allen dergleichen Übersendungen geht, wenn es nicht nach früheren Anfragen mit Bewilligung der Hohen geschieht, und kann man selten als dann auf eine Antwort hoffen. Beethoven hat jetzt dieselbe Erfahrung hier gemacht. Ich weis, das Sir Georg Smart noch bei Lebzeiten des Herrn v. Weber dieserhalb viele Versuche vergebens gemacht hat.

Sehr schmerzlich war es mir zu sehen, das diese herrlichen Menschen, welche ich namentlich in diesem Schreiben erwähnte, durch Ihren Brief so tief gekränkt wurden, und ich mache es Ihnen zur Pflicht, mein sehr werther Freund, nachdem Sie nun anders über diese Angelegenheit denken werden, diese Freunde durch einige herzlichere Zeilen bald zu beruhigen und ich werde auch bei meiner Zurückkunft nicht ermangeln, laut und öffentlich die außerordentliche Theilnahme dieser Freunde zu rühmen .....

Ihr . . . A. B. Fürstenau.

Dresden. **Ludwig Schmidt.**

Orchestral and Choral balance.

An immense growth in the size of orchestras an choirs has taken place during living memory, and this statement holds good notwithstanding the records of exceptional events like the Handel Commemorations in Westminster Abbey (1784, 1791 and 1834), the "Messiah" performance under J. A. Hiller in Berlin (1786), and so forth. The whole of the conditions under which modern performances are given are indeed so entirely different from those existing when the great oratorio classics were composed, (say from Bach and Handel to Mendelssohn inclusive), that the question of internal and mutual balance of the instrumental and vocal forces demands the earnest consideration of musicians who aim at producing anything better than a mere travesty of a composer's intentions. The admitted growth of many choirs, out of all numerical proportion to their orchestras, and the existence of a few instances where the volume of choral tone is undoubtedly too great for that of the band, have unfortunately led a small party of orchestral enthusiasts to raise the cry that modern choruses are always too powerful, and to cite many undisputed facts and figures in proof that the works of the great masters are being ruined by departing from the numerical proportions which commonly prevailed down to about 1850. This ill-judged enthusiasm has confused the real issue and discounted the value of even the substratum of truth which it had for a basis. It is a mere begging of the question, and a prejudging of the case, to begin with the sweeping assertion that modern choirs are too powerful; and the average man, whose erudition suffices not to separate wheat from chaff, goes to concerts where he sees, but not hears, the choralists vainly struggling as it were to keep their heads above the troubled waters of heavy modern scoring, and decides that the expert who says choirs are too large for bands is a mere crank. It is obvious that the divergence of such extreme opinions does not make for progress, and it is to the well informed, broad-minded musician of moderate views that we must look for a reform of the existing chaotic condition of thought or non-thought on the subject of Orchestral and Choral balance.

The figures afforded by records of old performances are interesting from an antiquarian point of view, but quite useless unless (a) style of scoring, (b) relative positions of performers, (c) personal, (d) internal constitution of bands and (e) acoustics of buildings, are taken into account in connection with them. (a) Much has been made of the bands and choirs employed by Handel and Bach, but these can form no criterion

for us unless exactly similar conditions are reproduced to justify the adoption of the old numerical proportions; and, even then, modern cultured taste has still to be reckoned with, and it is quite possible to assume without undue self-praise that we moderns know as well how to produce the finest effects in old music as did the composers of it; moreover it is known that few of the great masters ever had opportunities of entirely consulting their own wishes as to size and proportions of their performing forces. They made the best of materials at hand. Further, from Handel to Mendelssohn the wind instruments were almost always employed in doubling (and therefore assisting) the voice parts, instead of being used in harmonic masses which overpower, or an independent polyphony which confuses, the singers. The figures given by Berlioz in his work on Orchestration, for performances of his "Requiem" and for a great festival, are just as misleading as the older records, because Berlioz contemplated an unusual method of scoring which has little analogy to anything in every day practice. (b) The old custom was to place the chorus in front of the band; the same plan was enjoined by Berlioz, and is the common rule to-day in France and Germany; while at the Verdi Requiem performance (Milan, May 1874; band 110, chorus 120) which has often been quoted as an example of balance to be numerically imitated in England — chorus and orchestra were side by side. In England, perhaps it should be definitely stated here, the practically unvarying custom is to place the chorus behind the band, the latter, moreover, occupying frequently a hollow wooden platform which doubtless reinforces the orchestral tone considerably, after the manner of a sounding-board. (c) The amateur choralist is a creation of the nineteenth century. whereas the figures relating to the Handel Commemoration, the Ancient Concerts, and even the early days of the Sacred Harmonic Society, in England, as well as those relating to the Berlioz festival and the Verdi Requiem, almost exclusively refer to professional vocalists, with fully developed voices, good reading powers, and confident attack. The Berlin Philharmonic Society to-day, with an amateur choir, considers it necessary to have about 400 singers against a band of 70, although the chorus is in the front; and it may be conveniently added here that in Berlioz's festival list the male choralists very largely outnumber the females, thereby increasing the volume of tone as compared with the ordinary societies of England and Germany, where female singers preponderate. Figures are especially useless when comparing old bands with the modern full orchestra, because the latter acquires, in eight or ten brass instruments, greater power than is possessed by four times that number of the strings and wood-wind of the old bands. (e) Acoustics of buildings must be taken into account. No two buildings are quite

alike, and neither architects nor acousticians have yet formulated any reliable rules for our guidance. Satisfactory balance must be discovered in each case by experiment.

Some minor considerations may here be added to the main arguments against the theory that modern choruses are too large because bands and choirs a century ago were numerically almost equal, and because Verdi and Berlioz gave the weight of their undoubted authority to proportions of a similar nature more recently. Verdi certainly conducted his "Requiem" at Milan, with a band of 110 and a choir of 120, and presumably he approved of the balance; but he also conducted the same work in the Royal Albert Hall, London (15th May 1875), with a chorus of 500 to 600, and a band of 150, and it is not recorded that he made any complaint about lack of balance. In fact, the church of San Marco, Milan, and the Royal Albert Hall, London, are so utterly past comparison for acoustic properties that it would be useless to base any rule for numerical proportions, on the one, as a guide for the other. Within the last few months two performances of the same work have been given in England (Queen's Hall, and Leeds Town Hall) at which the bands were certainly powerful enough — many say too powerful — for choirs about 3 times the size of the Milan chorus, in proportion to their respective bands. Mendelssohn produced his "Elijah" at Birmingham with a band of 125 against a professional choir of 271, and was satisfied with the balance.

The positions of individual players and listeners make much difference in the effect of orchestras and choirs with regard to balance. But this is unavoidable; and after all balance and blend are not everything in music. Antiphonal, conversational, and contrasted effects, are equally important, and would have to be sacrificed if arrangements could be made to secure a perfect blend in ensemble, appreciable equally from any point in the auditorium. In fact, we must abandon as chimerical the thought of a universal balance, and a perfect blend.

It is the function of the modern conductor to secure such a balance as the nature of things does make attainable. He must study the "melos" of which Wagner so eloquently wrote, and distinguish in every score, whether of Handel, of Bach, of Mozart, of Beethoven, or of the moderns, that which is essential for the carrying on of the action (to borrow a phrase from dramatic parlance), from that which is only, as it were, the scenic background. The delicate polyphony of Bach's or Mozart's wood-wind must have due importance with reference to the strings; the brass in modern scores must be tempered to suit the proportions of the stringed and wood-wind forces, and the whole must balance the vocal force; and in a multitude of other directions the hidden beauties of the scores must

be brought to the surface and revealed. All this rests with the conductor. Unfortunately he is the one man who seldom or never hears his own band and choir properly, owing to his proximity to them; but patient and sectional rehearsals avail much, and an occasional chance, when a visitor conducts a performance, will reveal many things to the observant, off-duty chef d'orchestre. Finally, knowledge of music of various periods, power to appreciate the points of importance in scores, and wide sympathies, are the only guides. Figures are worthless by themselves as authorities for regulating the proportions of bands and choirs, and can be ignored entirely in practice.

In the above lines, only the fringe of a great subject has been touched, and the writer closes this brief article with the hope that his words may at the least serve to arouse some abler pen to carry forward a useful debate.

London. **John E. Borland.**

Musikaufführungen.

(Zusendung von Programmen und ev. Eintrittskarten erwünscht.)

Amsterdam. 21. November. Konzert der Cäcilia. Schillings: Prolog zu König Ödipus; Bach: 5. brandenburgisches Konzert; Glazounow: 5. Sinfonie; Wagner: Meistersinger-Vorspiel.

Basel. 20. Oktober. 1. Abonnements-Konzert der Allgemeinen Musikgesellschaft. Beethoven: 4. Sinfonie; Grieg: Ouvertüre »Im Herbst« (neu); Klavierwerke von Chopin, Bach, Schubert und Godard. — 2. Abonnements-Konzert. Raff: Sinfonie »Im Walde«; Brahms: Serenade A-dur; d'Albert: Vorspiel zu »Die Abreise« (Solistin: Frau Walter-Choinanus). — 17. November. 3. Abonnements-Konzert. Brahms: Sinfonie C-moll; Bargiel: Ouvertüre »Medea« (Solist: J. Thibaud).

Berlin. 18. Oktober. 2. Sinfonie-Abend der Kgl. Kapelle. Ouvertüren von Gluck, Mozart und Weber; Bergsinfonie von Liszt; Sinfonie C-dur von Schumann. — 28. Oktober. 2. philharmonisches Konzert. Sinfonie C-moll von Brahms; Violinkonzert von Beethoven (Kreisler); »Elaïne und Lancelot« von Averkamp; Tristan-Vorspiel von Wagner. — 8. November. 3. Sinfonie-Abend. Sinfonien Nr. 3 von Brahms; Nr. 2 von Beethoven; Variationen von Elgar; Ouvertüre »Melusine« von Mendelssohn. — 11. November. 3. philharmonisches Konzert. Goldmark: Ouvertüre Sakuntala; Volbach: »Es waren zwei Königskinder«, sinfon. Dichtung; Tschaikowsky: Klavierkonzert B-moll (Godowsky); Schubert: Sinfonie C-dur. — Die Violinistin Irma Sänger-Sethe und der Pianist A. Reisenauer kündigten für November 3 historische Sonaten-Abende an, von denen der erste Bach, Haydn, Mozart und Beethoven, der zweite Beethoven und Schubert, der dritte Mendelssohn, Schumann, Brahms und C. Franck gewidmet war. — Ein interessantes Konzert veranstaltete am 2. November Edouard Colonne mit seinem Pariser Châtelet-Orchester im Kgl. Opernhaus. Von deutschen Meistern gelangten Beethoven mit der 3. Leonoren-Ouvertüre und Wagner mit der merkwürdiger Weise hier selten gehörten Venusberg-Musik zum Wort. Das Hauptinteresse des Publikums rich-

tete sich jedoch auf die französischen Werke, von denen Saint-Saëns' A-moll-Sinfonie den bedeutendsten Eindruck hinterließ. Charpentier's »Impressions d'Italie« wirkten mehr durch glänzende Orchester-Effekte und das glücklich getroffene italienische Lokalkolorit, als durch Gedankeninhalt. Im Vortrag dieses Stückes, sowie zweier Orchestersätze aus Berlioz' »Damnation de Faust« genügten die Franzosen allen Ansprüchen, die an ein Orchester allerersten Ranges gestellt werden können. Sie dürfen mit der begeisterten Aufnahme, die sie und ihr berühmter Leiter hier gefunden haben, vollauf zufrieden sein.

Brüssel. Der Cercle artistique et littéraire veranstaltete am 4. November einen Bach-Abend, am 22. November einen Schumann-Abend und am 28. November einen Schubert-Abend.

Chicago. Mr. Thomas veranstaltet diesen Winter eine Serie historischer Konzerte, worin Werke folgender Meister zur Aufführung kommen: G. Gabrieli, Purcell, Rameau, Händel, S. und Ph. E. Bach, Gluck, Haydn, Mozart, Weber, Schubert, Lachner, Beethoven, Spohr, Mendelssohn, Chopin, Berlioz, Liszt, Wagner, Brahms, Saint-Saëns und Tschaikowsky.

Dresden. 1. Sinfonie-Konzert der Kgl. Kapelle. Bach: 2. brandenburgisches Konzert; Volbach: »Es waren zwei Königskinder«; Beethoven: 4. Sinfonie. — 27. Oktober. 1. Konzert des Mozart-Vereins. J. S. Bach's bisher noch unbekannte Kantate »Weichet nur, betrübte Schatten« gelangte in Al. Schmitt's Bearbeitung zur Aufführung. Prof. Joachim spielte das D-dur-Konzert von Mozart.

Düsseldorf. 7. November. 2. Musikvereins-Konzert. »Esther« von Händel in Chrysander's Bearbeitung.

Frankfurt a. M. 1. Konzert der Museums-Gesellschaft. Beethoven: 5. Sinfonie; Sibelius: Schwan von Tuonela; Ouvertüren von Berlioz und Weber. Gesang: Lillian Blauvelt. — 1. Konzert des Rühl'schen Gesangvereins. Brahms: Schicksalslied; Gluck: Orpheus.

Karlsruhe. 1. Abonnements-Konzert des Großherzoglichen Hoforchesters. Beethoven: 9. Sinfonie und »Schlacht bei Vittoria«.

Köln. 22. Oktober. 1. Gürzenich-Konzert. Haydn: Ungedruckte Sinfonie in F-moll; Händel: Herakles (nach Chrysander).

Leipzig. 18. Oktober. Konzert von B. Pfannstiel. Orgelwerke von Cabezon und Reimann; Lieder von Schütz und Bach. — 24. Oktober. 3. Gewandhaus-Konzert. Volkmann: Serenade D-moll; Hausegger: Barbarossa; Klavierwerke von Beethoven, Schumann und Chopin (Backhaus). — 30. Oktober. Motette in der Thomaskirche. Doles: »Ein feste Burg«. — Kirchenmusik in der Thomaskirche. Bach: Reformationskantate. — 7. November. 5. Gewandhaus-Konzert. Haydn: Sinfonie G-dur (mit dem Paukenschlag); R. Strauß: Till Eulenspiegel; Mendelssohn: Sommernachtstraum-Musik. Gesang: Edith Walker. — 20. November. Konzert des Riedel-Vereins. Missa solemnis von Beethoven. — 14. November. 6. Gewandhaus-Konzert. Schumann: Sinfonie C-dur; Cherubini: Ouvertüre Abencerragen; Klavierkonzerte von Mozart und Grieg; Bizet: Allegretto aus der Suite »Roma« (Solist: R. Pugno).

Luzern. 17. November. Im Konzert des Konzertvereines und Männerchores gelangte Haydn's »Schöpfung« zur Aufführung.

München. 22. Oktober. 1. Kaim-Konzert. Beethoven: 1. Sinfonie; Strauß: Tod und Verklärung; Wagner: Ouvertüre Tannhäuser. Solist: Eugène Ysaye.

Nancy. Mr. Guy Ropartz, pour faire suite à l'histoire de l'Ouverture, se propose d'étudier cette année la *Musique à programme au XIXe siècle*, en faisant entendre des poèmes symphoniques de Berlioz, Liszt, Saint-Saëns, Franck, d'Indy, R. Strauß etc. L'histoire de la symphonie classique et romantique en Allemagne comprendra des œuvres de Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Schumann etc.

Paris. Concerts Colonne, 1. Matinée. Sinfonien von Gossec und Haydn; Kon-

zert für 2 Violinen von Bach; Venusbergszene von Wagner; 3. Leonoren-Ouvertüre von Beethoven. — 27. Oktober. Mozart: Jupiter-Sinfonie; Charpentier: Impressions d'Italie; Bruneau: Vorspiel zu »L'ouragan«; Méhul: Sinfonie Nr. 2. Solistin: Cl. Kleeberg. — 1. Lamoureux-Concert. Beethoven: 9. Sinfonie, ferner Werke von Borodin, Lalo und Berlioz. Solist: Diémer. — Am 24. Oktober fand die erste Aufführung von Saint-Saëns neuer Oper »Les Barbares«, Text von Sardou und Gheusi, statt. Die Aufnahme des Werkes war sehr beifällig, zündend jedoch nur nach dem zweiten Akt. Eine ausführliche Besprechung der Partitur mit eingefügten Notenbeispielen aus M. A. Mangeot's Feder findet sich im »Monde musical« (Paris, 80 rue de Bondy), 13. Jahrgang, Nr. 20.

Strafsburg. Als einzige deutsche Bühne hat das hiesige Stadttheater zur Lortzingfeier eine ältere, unbekannte Oper des Meisters zur Aufführung gebracht. Es ist der durch die Parallele mit Wagner's »Meistersingern« interessante »Hans Sachs«.

Stuttgart. Prof. Max Pauer führte in diesem Winter dem hiesigen Publikum sämtliche Klavier-Sonaten Beethoven's vor.

Wilhelmshaven. Miß Mabel Seyton gedenkt in diesem Winter mit verschiedenen anderen Künstlern 4 historische Abonnements-Konzerte zu veranstalten. Der 1. Abend umfaßt Bach, Händel, Haydn und Mozart, der 2. Beethoven, der 3. Mendelssohn, Schubert, Schumann und Chopin und der 4. Liszt und Brahms.

Zürich. 8. Oktober. 1. Abonnements-Konzert. Weber: Ouvertüre: »Euryanthe«; Haydn: Sinfonie C-moll. Solist: Eugène Ysaye. — 13. Oktober. Konzert des Vereins für klassische Kirchenmusik. Mendelssohn: Motette »Jauchzet dem Herrn«; Bach: Kantate »O ewiges Feuer«; Rheinberger: Suite für Orgel und Streichinstrumente. — 5. November. 3. Abonnements-Konzert. Wagner: Ouvertüre »Fliegender Holländer«; Brahms: 3. Sinfonie. Solist: Otto Voß. — 19. November. 4. Abonnements-Konzert. Liszt: Préludes; Strauß: Also sprach Zarathustra. Solist: Jacques Thibaud.

Vorlesungen über Musik.

Alkmaar. 16. Oktober. Herr Daniel de Lange über »Musikalischen Unterricht«.

Berlin. Prof. Fleischer hielt am 24. Oktober im Königlichen Instrumenten-Museum für den Tonkünstler-Verein einen Vortrag über die Entwicklung des Klaviers. — 28. Oktober. Im *Giordano Bruno-Bund für einheitliche Weltanschauung* Vortrag von Prof. W. Freudenberg über »Musik und Weltanschauung« mit praktischen Musikvorführungen von Palestrina, Lassus, Schubert u. a.

Crefeld. Dr. Otto Neitzel hält auch diesen Winter am Konservatorium Vorträge über allgemeine Musikgeschichte.

München. Am Dr. Kaim'schen Konservatorium hält diesen Winter Dr. Th. Kroyer Vorlesungen über die neuere Musikgeschichte von der Entstehung der Oper bis zur Musik der Gegenwart, wöchentlich 2stündig.

Paris. M. Bourgault-Ducoudray a recommencé son cours d'histoire de la musique. Il étudiera cette année la musique russe.

Stuttgart. 16. November. Wagner-Vortrag von Dr. K. Grunsky: »Parsifal«.

Nachrichten von Lehranstalten und Vereinen.

(Übersendung von Jahresberichten u. dgl. erwünscht.)

Amsterdam. Der *Richard Wagner-Verein* führte am 7. November den »Siegfried« mit Burgstaller, van Rooy, Hofmüller, Friedrichs und den Damen Herzog, Gulbranson u. s. w. auf.

Berlin. Die *Mozart-Verehrung* macht hier in letzter Zeit ganz ersichtlich Fortschritte, — ein Zeichen der Zeit. Die Mozart-Gemeinde hat jetzt die Mitgliederzahl von 900 Angehörigen erreicht und vereinigt diese zu öfteren Vorführungen von Kompositionen Mozart's und seiner Zeit. Der letzte gesellige Musikabend am 11. November brachte u. a. eine Auswahl von Schottischen Liedern, die Haydn für Thompson mit reizender Begleitung versehen und die, bisher wenig beachtet, der unermüdliche Vorsitzende der Mozart Gemeinde, Prof. Dr. *Rudolph Genée*, jetzt mit seiner wohlgelungenen Übersetzung bei A. Deneke (Berlin, Potsdamerstr. 21) herausgegeben hat. — Ein großes Mozartfest hat *Graf Hochberg* mit den Kräften der Hofoper und des Hoforchesters im Königl. Opernhaus und der Singakademie vom 20.—25. November veranstaltet. Figaros Hochzeit, Don Juan, Zauberflöte, zwei Sinfonie-Abende und die zweimalige Aufführung der von A. Schmitt ergänzten C-moll-Messe (s. Zeitschr. der IMG. III, S. 32) bildeten das von den hervorragendsten Künstlern ausgeführte Programm. Auch sonst hat Berlin in diesen Tagen Mozart eine besondere Aufmerksamkeit zugewendet, wohl in einer Art von Protest gegen die allzu unmelodische Richtung, welche die Schaffensweise der modernen Komponisten eingeschlagen hat.

Kopenhagen. Der Kopenhagener *Cäcilien-Verein* feierte am 29. Oktober sein 50-jähriges Jubiläum. Das aus dieser Veranlassung veranstaltete Konzert verlief feierlich und stimmungsvoll; den festlich geschmückten Saal schmückte die Büste des Stifters, des im Jahre 1871 verstorbenen Henrik Rung, und das Programm huldigte dem Stifter durch Aufführung von einem Bruchstück seines Singspiels *Scanehammen*. Mit Ausnahme einer Arie von Marcello (Alt, Streichorchester ohne Violinen und Orgel) und der Bach'schen Kantate *Lobe den Herrn* wurden nur Wiederholungen aus früheren Vereinsaufführungen gegeben, meistens von Stücken, die der Verein in seinen allerersten Jahren vorgeführt hatte (Palestrina, Madrigale). — Auf schöne und wertvolle Art hat der Verein übrigens sein Jubiläum durch Herausgabe seiner Geschichte gefeiert. Von dem alten Juristen und Musikhistoriker Carl Thrane verfaßt, bildet diese einen stattlichen, sehr nett ausgestatteten Band und bietet viel von allgemeinem Interesse. Das Buch, das sich wegen der leichten, bisweilen etwas weitschweifigen, aber immer liebenswürdigen Darstellung sehr bequem liest — so bequem, daß man die große vorausgehende, teilweise archivalische Arbeit gar nicht merkt, — fängt mit einer Übersicht über die wechselnden Schicksale der »alten Musik«, über die »Wiedergeburt« von Palestrina, Bach und Händel an; es folgt die ausführliche Biographie des oben genannten Stifters Henrik Rung (geb. 1807), worin zahlreiche unterhaltende und historisch wertvolle Schlaglichter auf die Geschichte der Königlichen Kapelle (deren Schüler unter anderen auch Niels W. Gade war), auf den italienischen Aufenthalt der damaligen Künstler (1830—50) und auf die in den Jahren 1840—50 herrschende Italiener-Begeisterung im Norden geworfen werden. — Caecilia (so hieß ursprünglich der Konzert-Verein) setzte sich zuerst aus einer ganz kleinen Anzahl von »Mitgliedern« (das heißt Singenden) zusammen. Die »Zuhörer« beim Konzert im Jahre 1853 waren nur 250 an Zahl. Die Programme enthielten damals nur alt-italienische Vokalmusik kleineren Umfanges. Dieser Umstand veranlaßt den Verfasser zu einer längeren Darstellung der Geschichte der Madrigale. Später wurden auch dramatische Sachen aufgenommen, und hieran knüpft der Verfasser namentlich wertvolle Auskünfte über Gluck's Kopenhagener Aufenthalt und seine Serenata *La contesa dei numi*, die vom Cäcilien-Verein vorgeführt wurde (1871). Die folgenden Dirigenten (H. Paulli und der jetzige Fred. Rung, kgl. Kapellmeister) haben allmählich die Programme erweitert; man ging zu Instrumental- und

Vokalsachen über, auch dramatischen, wie Gluck'schen Opern, *Idomeneo, Die Vestalinnen, Lulu* (Kuhlau) u. s. w. Hr. Fr. Rung (geb. 1854, Dirigent seit 1877) hat außerdem ganz moderne Sachen, wie Dvořak's *Stabat mater* und César Frank's *Béatitudes* hinzugezogen. — Die Mitgliederzahl, die früher sehr schwankend war, zeitweise sogar beängstigend klein, ist seit 1890 stark gestiegen (1891 — 504, 1894 — 1226, jetzt sogar 400 Expectanten), ein Umstand, der lobend für das gediegene Musikinteresse der Kopenhagener spricht, wenn auch andere Verhältnisse (Rückgang des *Musikvereins* seit Gade's Tod, religiöse Bewegungen und dgl.) dabei mitwirkten. Der Chor zählt jetzt 200 Personen, davon bilden ungefähr 40 den Madrigalchor. Dieser hat sich besonders rühmlich bekannt gemacht, namentlich auf einer Kunstreise nach Paris während der Weltausstellung 1900, die wirklich glänzend verlief. Will. Behrend.

Paris. Hier hat sich auf Anregung von Herrn Dr. Schiller eine »Société Rameau« gebildet, die sich der Pflege älterer Instrumentalmusik widmen will. Am 30. Oktober veranstaltete sie ihr erstes Konzert mit Kompositionen von Lulli, Sacchini, Martini, Destouches, Hasler und Rameau. Die Gesellschaft beabsichtigt auch in Deutschland Konzerte zu geben.

Notizen.

Berlin. Die Jury für die engere Konkurrenz um das *Wagner-Denkmal* in Berlin trat am 5. November in der Königlichen Akademie der Künste unter Vorsitz des Präsidenten derselben, Geheimen Baurats Ende, zusammen. Von den 18 eingelieferten Denkmalsentwürfen erhielt den ersten Preis derjenige des Prof. *Gustav Eberlein* in Berlin, welcher Richard Wagner vor einem Sockel in bewegter Haltung sitzend darstellt; auf dem Sockel über ihm steht eine weibliche Idealgestalt, auf eine Kithara gestützt und eine Theatermaske in der Hand. Allegorische Figuren beleben die Rückseite des Sockels. Der Gedanke, den Dichterkomponisten unterhalb des Sockels zu setzen und ihn so dem Beschauer näher zu bringen, war es besonders, welcher für den Preisrichterspruch den Ausschlag gab; weniger angemessen erschien den Preisrichtern die etwas zu typische Figur der den Sockel krönenden Göttin. Der Kaiser, dem von vornherein die endgiltige Bestimmung über das auszuführende Denkmal vorbehalten war, stimmte dem Urteil der Jury zu und entwarf mit eigener Hand die Skizzen für die auch von ihm für notwendig erachteten Änderungen. Die Ausarbeitung des Denkmales wird unverzüglich in Angriff genommen. Der Kaiser hat ihm einen Platz an der Südseite des Thiergartens, zwischen Bendler- und Hildebrandtstraße, bestimmt. Der zweite Preis ward dem Bildhauer Ernst Freese im Verein mit dem Architekten Brurein, der dritte einem jungen Bildhauer Hermann Hosaeus zuerkannt. Ein geradezu glänzendes Festmahl vereinte die Jury am Abend in dem gastlichen Hause des Kommerzienrates *L. Leichner*, der den Gedanken des Denkmales angeregt und in unentwegter Arbeit stetig gefördert hat. Die ersten Kräfte unserer Oper, wie die Damen *Hiedler* und *Reinl*, die Herren *Kraus* und *Knüpfer*, auf dem Klavier begleitet von Meister *Richard Strauß*, trugen mehrere der bedeutendsten Szenen aus Wagner's Opern vor, eine Balletszene der Damen *Dell'Era* und *Kierschner* beschloß das auserlesene Mahl. — In dem Nachlasse Arnold Böcklin's fand sich eine Komposition von Goethe's Lied »Wer nie sein Brod mit Thränen aß«, die aus dem Jahre 1889 stammt und demnächst veröffentlicht werden soll.

Leipzig. An Stelle des verstorbenen Richard Kleinmichel wurde Dr. Rudolf Schwartz zum Redakteur der »Signale für die musikalische Welt« berufen.

Oxford. — In course of general Preface to the new "Oxford History of Music" (see Kritische Bücherschau), the editor W. H. Hadow thus gives black-and-white outline of its fundamentally-laid plan, — movements rather than men: —

"The histories of music in current use have for the most part adopted a method which is frankly and ostensibly biographical. Their spirit has been largely that of the Saga or the Epic, rousing our admiration for the achievements of princes and heroes, but leaving us uninformed, and indeed unconcerned, as to the general government of the kingdom or the general fortunes of the host. Such a method has no doubt obvious advantages. It is human, it is interesting, it readily compels our attention, it wins from us a full acknowledgement of the debt that we owe to the great masters. But at the same time it is liable to two attendant dangers: first, that of ignoring the work done by lesser men; second, that of placing genius itself in a false perspective. The history of an art, like the history of a nation, is something more than a record of personal prowess and renown. Tendencies arise from small beginnings; they gather strength imperceptibly as they proceed; they develop, almost by natural growth, to important issues: and the great artist has commonly inherited a wealth of past tradition and effort which it is at once his glory and his privilege to administer.

More especially is this true of music, which among all the arts has exhibited the most continuous evolution. Over six centuries of work went to provide Palestrina with his medium; Purcell succeeded in the fullness of time to a long line of English ancestry; Bach, though he owed much to Pachelbel and Buxtehude, much to Vivaldi and Couperin, was under still greater obligation to that steady growth and progress which the spirit of German church music had maintained since the days of Luther. Even those changes which appear the most violent in character — the Florentine Revolution, the rise of the Viennese School, the new paths of the Romantic movement — may all be rightly considered as parts of one comprehensive scheme: sometimes readjusting a balance that had fallen askew, sometimes recalling a form of expression that had been temporarily forgotten or neglected, never wholly breaking the design or striving at the impossible task of pure innovation.

To trace the outlines of this scheme is the main object of the present work. The biographical method, admirable in its way and within its limits, has been sufficiently followed elsewhere: — in histories, in monographs, in dictionaries and encyclopaedias of music. But these still leave room for a complementary treatise which shall deal with the art rather than the artist, which shall follow its progress through the interchanges of success and failure, of aspiration and attainment, which shall endeavour to illustrate from its peculiar conditions the truth of Emerson's profound saying that 'the greatest genius is the most indepted man'. In some cases the labour has proved difficult and obscure, partly from imperfection of the record, partly from extreme complexity of causal relations; at any rate the whole ground has been surveyed afresh, and the facts interpreted with as little as may be of prejudice or prepossession.

* * *

It is impossible in so brief an outline even to indicate all the topics of which we propose to treat. Questions of ethnology, questions of aesthetic, questions even of social convention and popular taste, meet the musical historian at every turn, and demand at any rate acknowledgement, and where possible an attempt at solution. Our object has been to account, so far as we are able, for the successive stages through which European music has passed since it became, to use an obvious analogy, a living language".

In author's Preface to Vol. I of above, H. E. Wooldridge thus particularizes the establishment of MS. marked Plutarch 29, I, in present Laurentian Library at Florence, as original or copy of Parisian Notre Dame choir-books known to have existed in 13th century. Details leave identification undoubted. The MS. contains specimens of the rare Organum Purum, and the only specimens yet found of Conductus; —

"The MS. hitherto generally known as Antiphonarium Mediceum, consists of a large collection of vocal music, in two, three, and four parts, in a handwriting which throughout appears to be of the thirteenth century. It is of great importance, not only from the varied and representative character of its contents, which may be said to constitute it the most instructive and valuable record of its kind as yet discovered, but also from the fact that the collection which it contains may be identified with a series, or part of a series, of six volumes, known to have formed a part of the musical library of Notre Dame of Paris in the middle of the thirteenth century; it displays, therefore, work performed in the very centre of the musical activity of the time during its most brilliant period. The identification has been effected by means of a comparison of the MS. with an account of the Notre Dame series given by the anonymous author of a treatise De Mensuris et Discantu, now in the British Museum (Royal MSS. 12, c. 6), who had apparently seen

the six volumes in the cathedral library at Paris. The idea of this comparison first occurred to Dr. Wilhelm Meyer (of Speyer), Professor in Göttingen, who in the course of an investigatien of the Florence MS., connected chiefly with its poetical contents, was struck by the correspondence of the titles of certain pieces to those mentioned in the anonymous author's account of the Parisian collection. Professor Meyer published the results of his investigation in 1898, in a pamphlet entitled Der Ursprung des Motett's."

The same author at page 19 thus summarises scanty extant remains of Greek music: "Of the seven existing specimens of Greek music which are of sufficient length to give a clear indication of their scales, two are written in the Aeolian, one in the Iastian, one in the relaxed Iastian, and three in the Dorian. All, with one exception, belong to the Graeco-Roman period.

The following table shows the Citharodic Modes with their practical variations in relation to the existing compositions: —

Mixolydian	No example.
Lydian	No example.
Phrygian	No example.
Dorian	Three examples; the Hymns to Apollo and to the Muse, and (?) the Hymn to Apollo found at Delphi.
Hypolydian	No example.
Intense Hypolydian	One of the little instrumental pieces given by Bellerman's Anonymus would seem to be in this scale.
Relaxed Hypolydian	No example.
Hypophrygian or Iastian	One example; the little inscription discovered by Mr. Ramsay, beginning *ὅσον ζῇς φαίνου*.
Intense Iastian	No example.
Relaxed Iastian	One example; the Hymn to Nemesis.
Iastaeolian	No example.
Hypodorian or Aeolian	Two examples; the instrumental pieces given by the Anonymus (three); and the music to the first Pythic of Pindar." C. M.

Paris. Le *Congrès international d'histoire de la musique*, qui a tenu pour la première fois ses assises en 1900, vient de réunir l'ensemble des travaux qui lui ont été présentés en un fort volume in-8° de plus de 300 pages (librairie Fischbacher). Voilà les grandes divisions du livre en cinq parties: I. Musique grecque; II. Musique byzantine; III. Musique du moyen âge; IV. Musique moderne; V. Varia; et les noms des principaux auteurs: MM. Saint-Saëns, Ruelle, Poirée, Tiersot, Reinach, Thibaut, Dom Gaïsser, Aubry, Brenet, Chilesotti, Lindgren, Humbert, Bonaventura, Krohn, Gérold, Rolland, Shedlock, Hellouin, Combarieu etc.

Stockholm. Am 7. November wurde im Beisein des Königs Oskar II. und einer beträchtlichen Anzahl Eingeladener das *musikhistorische Museum* eröffnet. Seine Gründung verdankt es Herrn Carl Claudius in Malmö, unserem Mitgliede, der selbst Besitzer der größten privaten Instrumentensammlung in Skandinavien ist (vgl. Ztschr. der IMG. II, S. 231) und für das neue Museum eine Anzahl seiner Gegenstände hergeliehen hat. Herrn Claudius gelang es, mehrere Musikgrößen für seinen Plan zu interessieren, die ein Comitee zur Werbung von Geldmitteln, Geschenken von Instrumenten u. s. w. bildeten. Nach zweijähriger Wirksamkeit hat man es dahin gebracht, daß das neue Museum jetzt in die Reihe der öffentlichen Institute eingetreten ist. Sekretär des Museums ist Herr Joh. Svanberg.

Stuttgart. Auf Anregung zweier Liszt-Schüler, des Hofkapellmeisters Pohlig und der Kgl. Württ. Hofpianistin Frau Johanna Klinkerfuß und mit Genehmigung des Königs wird hier demnächst von der Hand des Bildhauers Fremd ein *Liszt-Denkmal* in den Kgl. Anlagen errichtet werden, dessen Kosten durch den Ertrag eines großen Künstler-Konzertes gedeckt werden sollen.

Warschau. Noch bis vor ganz kurzer Zeit sah es im hiesigen Musikleben sehr trübe aus; namentlich machte sich der Mangel ernster Orchester-Konzerte großen Stiles in empfindlicher Weise fühlbar. Diesem Übelstande ist durch die Begründung der *Philharmonie* abgeholfen worden, an der das Hauptverdienst Herrn Al. Rajch-

man, dem Herausgeber des »Musikalischen Echo«, zufällt. 1899 entstand die Gesellschaft »Filarmonia warszawska«, zu deren Gründern außer einigen Personen aus der polnischen Aristokratie auch die Tonkünstler Ludwik Großmann und Emil Młynarski gehörten. Das Kapital betrug anfangs 60000 Rubel, stieg aber rasch bis zu einer halben Million. Im Februar 1900 wurden in der ersten Versammlung der Aktionäre Hr. Rajchman zum Administrator und Hr. Młynarski zum Dirigenten gewählt. In einem belebten Stadtteil wurde für 170000 Rubel ein Areal angekauft, auf dem am 26. Mai nach den Plänen von Karol Kortowski mit dem Bau eines großen Konzerthauses begonnen wurde. Das Gebäude besitzt drei Fronten, von denen die mittlere die Hauptfront ist. Es ist in französisch-italienischem Stil gehalten und mit den Figuren von Mozart, Beethoven, Chopin und Moniuszko, sowie mit allegorischen Darstellungen geschmückt. Das Dach ist kuppelförmig. Außer einem großen, 2000 Personen fassenden Saal von 36 m Länge, 21 m Breite und 16 m Höhe (mit Balkons und Galerie) enthält der Bau noch einen kleineren Konzertsaal, der 500 Personen faßt und für Kammermusik-Konzerte bestimmt ist. Die aus der Walcker'schen Fabrik in Ludwigsburg stammende Orgel ist ein Geschenk von Herrn Kronenberg; der neue Konzertflügel wurde von Bechstein in Berlin gestiftet. Das Orchester ist 74 Mann stark. Die Eröffnung des neuen Hauses fand am 5. November in glänzender Weise statt. F. St.

Weimar. Das neue Goethe-Jahrbuch enthält aus der Feder von F. Sintenis bemerkenswerte Aufschlüsse über Goethe's »Erlkönig«. Die Figur des Erlkönigs selbst hat ihr Vorbild in den alten dänischen Heldenliedern (»Kjämpe-viser«) »Elvershöh« und »Erlkönigs Tochter«, die auch Herder in seine Volkslieder aufnahm und Goethe nachweislich gekannt hat. Hier wird ein Ritter von einer Elfe angelockt und durch einen Schlag aufs Herz getötet. Die Figur des Kindes dagegen verdankt ihr Dasein einem persönlichen Erlebnisse des Dichters. Sintenis beweist dies aus einigen Stellen in Goethe's Tagebuch, die sich auf den 6jährigen Knaben der Frau von Stein beziehen. So heißt es unter dem 8. April 1779: »Abends nach Tiefurt geritten, nahm Fritzen aufs Pferd«. Damit kombiniert Sintenis eine Stelle aus einem Briefe Goethe's an Frau von Stein vom 14. Oktober 1780 mit folgenden Worten: »Ich bin durch die neuen Wege gelaufen, da sieht die Nacht himmlisch drein. Die Elfen sangen:

Um Mitternacht,
Wenn die Menschen erst schlafen,
Auf Wiesen an den Erlen
Wir suchen unsern Raum
Und wandeln und singen
Und tanzen einen Traum.«

Sintenis' Vermutung gewinnt dadurch an Wahrscheinlichkeit, daß alle vor der italienischen Reise entstandenen Balladen an persönliche Erlebnisse, bezw. bestimmte Situationen anknüpfen.

Wien. Am Vortag des 76. Todestages von Johann Strauß wurde auf seinem Grabe ein von seinen Hinterbliebenen gestiftetes, von Johannes Benk geschaffenes Denkmal enthüllt.

Martin Blumner, geboren 21. November 1827 zu Fürstenberg in Mecklenburg, gestorben 16. November 1901 in Berlin, Schüler S. W. Dehn's, langjähriger Leiter der Berliner Singakademie (Nachfolger Ed. Grell's) und Vorsteher einer Meisterschule an der Akademie der Künste. Unter seinen zahlreichen Werken haben insbesondere seine beiden Oratorien »Abraham« und »Der Fall Jerusalems« seinem Namen einen guten Klang verschafft; sie vertreten die ältere Tradition im Sinne Grell's. Literarisch bethätigte sich Blumner mit einer »Geschichte der Singakademie«.

Kritische Bücherschau

der neu-erschienenen Bücher und Schriften über Musik.

Referenten: **O. Fleischer, Ch. Maclean, J. Wolf.**

Bédier, Joseph. Der Roman von Tristan und Isolde. Mit Begleitwort von Gaston Paris. Autorisierte Übersetzung von Julius Zeitler. Leipzig, H. Seemann Nachfolger, 1901. — 246 S. kl. 8⁰.

Die alte Sage von Tristan und Isolde aus dem alten keltischen Lande von Cornwall ist nur in zerstreuten Bruchstücken auf uns gekommen, teils durch die Troubadoure des 12. Jahrhunderts, teils in fremden Übersetzungen, wie der des Gotfrid von Straßburg. Über ganz Europa war sie verbreitet, in fast alle Sprachen ward sie übertragen, fast überall aber nur lückenhaft. Auf Grund eingehender Studien und unter sorgsamer Benützung der alten Quellen hat nun Bédier einen archaistischen Roman gedichtet, ganz im Sinne und Gewande des Tristan-Fragmentes von Béroul, das uns in 3000 Versen aus dem 12. Jahrhundert vorliegt. »Ich zweifle nicht — so sagt Gaston Paris, jetzt der beste französische Kenner der Troubadourzeit — daß das Werk bei unseren Zeitgenossen den Erfolg wiederfinden wird, den es bei unseren Vorfahren zur Zeit der Kreuzzüge erworben. Es gehört wahrhaft zu jener *Weltlitteratur*, die Goethe meinte; ein unverdient böses Schicksal hatte es daraus verschwinden lassen: unendlicher Dank muß Joseph Bédier dafür gezollt werden, daß er es ihr wieder zurückbrachte.« Ich füge hinzu: und Bédier's Werk würde wohl kaum halb die Beachtung finden, die es verdient, wenn R. Wagner nicht den Tristan so »aktuell« gemacht hätte. O. F.

Genée, Rudolph. Mitteilungen für die Mozart-Gemeinde in Berlin. 12. Heft, Oktober. Berlin, Mittler und Sohn, 1901 — 79 S. 8⁰. ℳ 1,50.

Inhalt: Pietro Metastasio (mit Bild). — Mozart's Opern und deren Texte. I. — Aus Mozart's handschriftlicher Partitur von »Figaros Hochzeit« (mit Noteneinlage einer Änderung). — Die erste Donna Anna Teresa Saporiti (mit Bild). Von G. R. Kruse. — Ein Mozart-Singspiel von Lortzing. Von demselben. — Die Schottischen Lieder von Haydn und kleinere Mitteilungen.

Meyer, Max. Contributions to a psychological Theory of Music. Volume I No. 1 von »The University of Missouri Studies«, edited by Frank Thilly, Prof. of Philosophy. Published by the University of Missouri, June 1901. — VI u. 80 S. 8⁰. 75 cents.

Das Buch leitet ein neues Unternehmen ein, das soeben die Universität von Missouri beginnt, indem sie eine Auswahl der besten Werke ihrer Professoren in zwangloser Folge herauszugeben beabsichtigt. Daß gerade ein musikalisches Werk das erste dieser Reihe von Werken bildet, ist eine Anerkennung der musikwissenschaftlichen Disziplin, wie sie der immer mehr erstarkenden Musikwissenschaft von ähnlichen Instituten Deutschlands bisher noch immer versagt worden ist. Oder sollte es nicht befremden, daß z. B. (meines Wissens) noch niemals von einer deutschen Universität ein musikwissenschaftliches Thema bei ihren Preisausschreibungen aufgetaucht ist, obgleich es — wie die sich mehrenden Nichtbearbeitungen und Preisversagungen derartiger Aufgaben andeuten — nicht immer leicht zu sein scheint, die nötige Zahl geeigneter Themata zu finden? Der vorliegende Versuch einer psychologischen Theorie der Musik behandelt die ästhetischen Gesetze der Melodiebildungslehre und der Harmonie in folgenden Kapiteln: 1) *The Aesthetic laws of Melodies containing only two different notes*; 2) *The complete musical scale*; 3) *Analysis of complex melodies* (Beethoven, Fidelio; Silcher, Der gute Kamerad; Beethoven, Das Blümchen Wunderhold; Irish Folk Song; Mozart, Don Giovanni; Beethoven, Sonata op. 14 No. 2; Beethoven, 4. and 6. Symphony; German Choral; Wagner, Lohengrin; Old German Song; Lithuanian Folk Song; Canon, Sumer is icumen in); 4) *Psychological laws effective in the historical development of melody.* O. F.

Nestler, M. J. Der kursächsische Kapellmeister Naumann aus Blasewitz. Eine Darstellung seiner Lebenschicksale. Dresden, Rudolf Zinke, 1901 — 208 S. 8⁰. ℳ 2,50.

J. G. Naumann ist einer der vielen deutschen Musiker des 18. Jahrhunderts, die sich ihre musikalische Bildung aus Italien holten und ganz in italienischer Tonkunst aufgingen. Mit dieser selbst sind die meisten denn auch dem Gedächtnisse der Nachwelt soweit entschwunden, daß sie fast nur noch in Lexiken und Biographien und ihre Werke nur noch in Bibliotheken weiterleben. Die lebendige Musikwelt geht gewöhnlich achtlos an ihnen vorüber und überläßt es der Musikforschung, sie und ihr Wirken zu würdigen. So ist es auch Naumann gegangen, dessen Leben doch noch in das 19. Jahrhundert hineinreicht. Ein Denkmal setzte ihm sein Freund A. G. Meißner in seinen Bruchstücken zur Biographie Naumann's 1814. (Nestler sagt 1803, von welchem Jahre aber nur die Vorrede datiert ist, erschienen ist das Buch erst 1814.) Diese bildet natürlich auch den Kanon für die vorliegende neue Lebensbeschreibung des Dresdener Oberhofkapellmeisters, und oft genug wird sie wörtlich oder mit Umschreibungen einfach wiedergegeben. Indessen hat Nestler die späteren Biographien N.'s von G. H. von Schubert und Emil Naumann und das Verzeichnis der Werke N.'s von Manstein mit herangezogen, wohl auch eigene Nachforschungen angestellt, obgleich er über die letzteren fast nirgends Nachweise beibringt. N.'s Leben ist ziemlich wechselvoll gewesen; vom Gänsehirten schwang er sich zum Oberhofkapellmeister empor. Einen solchen *selfmade-man* in seinen Lebensäußerungen zu verfolgen ist an sich schon interessant, als Musiker ist er es uns doppelt. Die recht lesbar und eingehend geschriebene Biographie ist mit mehreren Bildern geschmückt. O. F.

Riemann, Dr. H. Katechismus der Orgel (Orgellehre). Max Hesse's illustrierte Katechismen Nr. 4. Leipzig, 1901. — VIII + 215 S. 8⁰. Broschiert ℳ 1,50, geb. ℳ 1,80.

Ein brauchbares Handbuch für jeden Organisten. In klarer und anschaulicher Weise wird der Bau der Orgel abgehandelt. Eine Reihe von Abbildungen unterstützt das Verständnis der durchaus nicht immer leichten Materie. Besondere Abschnitte sind der Instandhaltung des Instrumentes und der Disposition einer neuen Orgel gewidmet. Eine Reihe ausgewählter Dispositionen aus alter und neuer Zeit beschließt das Bändchen. J. W.

Sauer, Emil. Meine Welt. Bilder aus dem Geheimfache meiner Kunst und meines Lebens. Berlin und Stuttgart, W. Spemann, 1901. — 292 S. 8⁰. ℳ 8,—.

Schmid, Otto. Musik und Weltanschauung. Die bömische Altmeisterschule Czernohorsky's und ihr Einfluß auf den Wiener Classicismus. Mit besonderer Berücksichtigung Franz Tuma's. Eine Kunst- und Kulturgeschichtliche Studie. (Musikalische Studien IX.) Leipzig, H. Seemann Nachfolger, 1901. — 115 S. 8⁰. ℳ 2,—.

Im Wesentlichen bildet den Kern dieses Büchleins der im 1. Hefte unseres 2. Sammelbandes veröffentlichte Aufsatz desselben Verfassers »Die musikgeschichtliche Bedeutung der altböhmischen Schule Czernohorsky's«, erweitert durch mancherlei transcendentale Erörterungen. O. F.

Segnitz, Eugen. Franz Liszt und Rom. (Musikalische Studien VIII.) Leipzig, H. Seemann Nachfolger, 1901. — 74 S. 8⁰. ℳ 2,—.

Strantz, Ferdinand von. Erinnerungen aus meinem Leben. Hamburg, Verlagsanstalt und Druckerei Aktien-Gesellschaft, 1901. Mit Bildnis des Verfassers. — 272 S. 8⁰. ℳ 6,—.

Die Memoiren eines Mannes, der als Direktor der Königlichen Oper in Berlin 50 Jahre hindurch mit den Hof- wie Künstlerkreisen in gleich naher und steter Berührung gestanden hat. Die Erinnerungen tragen naturgemäß ein stark persönliches Gepräge, sind aber so mannigfaltig, und zwar politischer, gesellschaftlicher und künstlerischer Natur, daß dieses subjektive Spiegelbild einer vielbewegten und weltgeschichtlich großen Zeit das Interesse immerhin verdient, das man der Person des Verfassers entgegengetragen hat. Welch reiches persönliches Material hier gegeben ist, läßt sich leicht daraus ermessen, daß in dem Buche nicht weniger als gegen 600 Personen von Ruf oder Stellung Erwähnung finden, freilich oft eine recht äußerliche. Für die Musikgeschichte des Berliner Hofes sind natürich die Erinnerungen eine brauchbare Fundgrube.
O. F.

Vofs, Paul. Vincenzo Bellini. 23. Band der Musiker-Biographien in Reclam's Universal-Bibliothek (Nr. 4238). Leipzig, Ph. Reclam jun., 1901. — 94 S. kl. 8⁰. ℳ —,20.

Anziehend geschrieben erfüllt das Büchlein alle Forderungen, die man billiger Weise an eine populäre Biographie stellen kann. Neues archivalisches oder sonstiges Forschungs-Material wird nicht geboten, was auch nach den großen und kleinen Biographien von *Gherardi*, *Ventimilia*, *Farina*, *Stagno*, *Gemelli*, *Capelli*, *Brigandi*, *Pougin*, *Percolla*, *Florimo*, *Amore* u. s. w. wohl recht schwer fallen dürfte. Ob diese alle hier in Benützung gezogen worden sind, kann ich nicht entscheiden; man könnte wohl wünschen, daß die Nachweise darüber nicht fehlten. O. F.

Wooldridge, H. E. The Oxford History of Music. Vol. I, The Polyphonic Period, Part 1, Method of Musical Art, 330—1330. Oxford, Clarendon Press, 1901. — pp. 338, large 8vo. 15 sh.

The Greeks, who equalled the Hindoos in intellect and excelled them in artistic sense, devised a complex certainly, yet exquisitely finished, scheme of notes available for instrumental and vocal melody. The broad 2-octave descending A-minor scale (*σύστημα*) based on 4 North-Grecian tetrachords (*τετράχορδα*) arranged one under the other (*διεζευγμένα* or *συνημμένα*), the 7 or 13 or 15 transposition-keys (*μεταβολαί*) for the said scale, the 3 genera (*γένη*) for the interior subdivision of the tetrachords, the 6 colourings (*χροαί*) for the same, the 7 or 8 or 12 modal segments (*τόνοι*) of the diatonic scale, these co-existing attest the complexity. The unchanged persistence of the greater part for quite 1000 years attests the finish. The Roman devotees who had borrowed a religion from Palestine used the simplest diatonic materials among the Greek remains for their own congregational choral worship, — hymn-singing in masses by ear and tradition. But apart from the 8ve distance (*ἀντιφωνία*) between voice-pitch of men and boys, there was also a 5th or 4th distance (*παραφωνία*) between that of basses and tenors, and thence arose a tripartite simultaneous parallel-moving combination, which not resented. But then again the basses, discovering in practice the clogging effects or inconveniences of exact reproduction at the lower depths, and also being intrinsically more unwieldy, contracted the downward compass and by substituting occasional sustained notes simplified or modified the melody. Hence oblique motion, an instinctive foundation-part indeed; so that the plainest forward step in artistic polyphony arose from rude congregational self-felt necessities. Scholasticism also substituted observance of plagal diatonic mode for exact tonal transposed reproduction by the basses, whence t r i t o n u s &c., and many rules of practice. At this stage congregational singing must have been massive and extraordinarily powerful. Further practical experiments or further scholastic guidance introduced contrary motion, whence eventually the whole modern art. The organ, superseding the *κιθάρα* or *μαγάδις*, assisted this polyphonal development.

The present author (Slade Professor of Fine Art at Oxford) clearly recognises that early Christian music was identical with Greek, and flouts the special Ambrosian and Gregorian mode-legends (Gevaert, Melopée Antique dans le chant de l'Eglise Latine, 1895); nevertheless as the history aims not at going back beyond the Council of Nikaia, he treats the Greek period by sketch only. As the foundation of all European music, that might have filled a distinct volume. The author takes the reader learnedly, thoroughly, along 1000 years of polyphonal growth down to the times of the Popes at Avignon. There is: — the change of nomenclature in passing from Graeco-Roman to Graeco-Syrian and finally to Latin tonality-modes; the Plain Organum (*διαφωνία*); the Free Organum (*διαφωνία τῆς διὰ τεσσάρων*); the later Free Organum of Guido d' Arezzo, based on conjunct tetrachords; the introduction of contrary motion seen in the neumes of the Winchester Tropes; the early (and it must be omitted very hideous) formal consonance-counterpoint (New Organum) described by Johannes Cotto and others, with its 5 counterpoint-modes or devices; the origin of measured music based on word-metres and essentially triple in character, with consequent Discant; the notation and labyrinthine regulations for the same, in note, pause, and ligature (cf. Mus. Assoc. 1899—1900, page 215 &c.); the development of free and non-manneristic rhythms, ending with results little inferior in that respect to those of to day; the different forms of composition as standing in 13th century, classified according to use of words; copious examples of the latter from the A n t i p h o n a r i u m M e d i c e u m or MS. Plutarch 29. I (see Notizen) in the Laurentian Library at Florence, as translated to modern notation by the author himself. These last the most important part of the volume, and show extraordinary beauties. The author as historian of general tendencies does not, except incidentally, give exposition of technicalities. His style is rather difficult, but in the appreciation of gene-

ralities he is a seer and the direct opposite of a dry-as-dust.

Five more volumes are to follow: — Part II of the Polyphonic Period, down to Palestrina, same author; Monodic movement from Josquin to Purcell, Hubert Parry; Bach and Handel, J. A. Fuller-Maitland; the Viennese School, Haydn to Schubert, W. H. Hadow; the Romantic movement, ending with Schumann, E. Dannreuther. The general editor is W. H. Hadow, who gives here a well-expressed Preface describing scope (see Notizen). No indication has yet been given regarding bibliography or index; the former arranged first chronologically and then alphabetically would be a boon, the latter is a necessity. The history must be on the shelf of every sincere student. C. M.

Eingesandte Musikalien.

Referenten: **O. Fleischer, A. Göttmann, J. Wolf.**

Viele Besprechungen mußten für das nächste Heft zurückgestellt werden.

Verlag Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Dall' Abaco, E. F. Vier Triosonafür 2 Violinen, Violoncell und Begleitung aus op. III. *M* 3,—.

— Zwölf Solosonaten für Violine (Violoncell) und Begleitung. *M* 6,—.

— Concerti da chiesa für zwei Violinen, Viola, Violoncell und Begleitung. *M* 4,—.

Denkmäler deutscher Tonkunst. Erste Folge. Fünfter Band. Johann Rudolph Ahle's ausgewählte Gesangswerke mit und ohne Begleitung von Instrumenten. Herausgegeben von Johannes Wolf. — 171 S. gr. fol. *M* 15,—.

J. R. Ahle, der Vater unter den beiden gleichnamigen Mühlhäuser Musikgrößen des 17. Jahrhunderts, ist zwar nicht ein Stern erster Größe in der Komposition; aber unter den »Denkmälern deutscher Tonkunst« dürfen Werke von ihm nicht fehlen, ohne eine fühlbare Lücke aufzuweisen. Recht und schlicht ist seine Satzweise, schon deshalb, weil er in erster Linie für die große Zahl der kleineren Kirchenchöre schrieb, deren fast jede größere Stadt, besonders Mitteldeutschlands, einen aufzuweisen hatte. Aber seine Satzart ist nicht schlechter, als die der beliebtesten Komponisten seiner Zeit, wenn auch sozusagen etwas hausbacken. Große formale Gestaltungskraft wird man in seinen Werken ebenso vergeblich suchen, als reiche Abwechselung in der Melodik oder Rhythmik. Trotz der großen Anzahl seiner gedruckten Werke (von denen einige und gerade eins der wichtigsten, nämlich seine einzige Sammlung von Instrumentalstücken, verschollen sind) zeigt er als Komponist keinen nennenswerten Entwickelungsgang; einförmig und ruhig in kleinem Kreise, wie sein Leben, verläuft auch seine innere Entwickelungsgeschichte. Kennt man eine Anzahl von seinen Liedern, Motetten, kurzen Messen, Konzerten und Dialogen, so sagen einem die übrigen selten noch etwas wesentlich Neues. Daher war es ganz richtig, eine Auswahl aus jeder Gattung dieser kleinen Formen zu treffen; eine Gesamtausgabe der Werke Ahle's, oder auch nur eine Neuausgabe eines Gesamtwerkes — in erster Linie seines Hauptwerkes »Thüringischer Lustgarten« — würde im Rahmen der *Denkmäler* anderen, bedeutenderen Komponisten nur den Platz beengt haben. Das Prinzip der »Sammelbände« wird in der Folgezeit bei den *Denkmälern* wohl noch öfter in Anwendung kommen, nicht bloß bei den Denkmälern *deutscher* Tonkunst; es ist überall dort unvermeidlich, wo man es nicht mit musikgeschichtlichen Individualitäten von eigenartiger Färbung und Bedeutung, sondern mit Künstlern zu thun hat, die in einem höheren Gattungsbegriff aufgehen, statt selber Formengattungen neu zu schaffen oder neu zu gestalten. Zu letzteren gehört Rudolph Ahle, obgleich er für die Einführung instrumentaler Elemente — wie Vor-, Zwischen- und Nachspiele — in die kirchlichen Gesangsformen nicht bedeutungslos gewesen ist. Daß Ahle's Tonsätze trotzdem noch heute für den Gebrauch evangelischer Kirchenchöre sehr wohl brauchbar und

durch moderne Kompositionen in keiner Hinsicht überflüssig gemacht worden sind, ist eine Folge des noch lange nicht genug gewürdigten und anerkannten Überragens der Tonkunst des 17. Jahrhunderts über diejenige unserer Zeit in allem, was vokale Polyphonie anbetrifft. Gerade jetzt, wo es sich um Verwirklichung der Liliencron'schen Reform der evangelischen musikalischen Liturgie handelt, trifft diese Sammlung von kirchlichen Kompositionen mit ausgeprägtem *de tempore*-Charakter zur rechten Zeit ein. Die Auswahl und Zusammenstellung der Stücke ist von Johannes Wolf durchaus zweckmäßig getroffen; sie ist um so anerkennenswerter, als sie eine Spartierung und genaue Kenntnis auch der übrigen, nicht zur Veröffentlichung gekommenen Werke voraussetzt. O. F.

Denkmäler deutscher Tonkunst. Erste Folge. Sechster Band. Matthias Weckmann und Christoph Bernhard, Solokantaten und Chorwerke mit Instrumentalbegleitung. Herausgegeben von Max Seiffert. — 172 S. gr. fol. ℳ 15,—.

Als die bevorzugten Schüler des bedeutendsten deutschen Komponisten des 17. Jahrhunderts, der nach allen Seiten die von Italien empfangenen Anregungen in vollendeten Formen weitergab und dafür von allen Seiten als Vater verehrt ward, Heinrich Schütz's, sind Matthias Weckmann und Christoph Bernhard gewiß nicht verächtliche Größen deutscher Tonkunst. Die Beziehungen, die Schütz zu Hamburg angeknüpft hatte, wiesen seinen beiden Schülern den Weg zu ihren Stellungen in dieser Stadt, die sich ganz besonders in Weckmann's und Bernhard's erfolgreichen Bemühungen um Gründung und Erhaltung des Hamburger »Collegium musicum« kennzeichnen. Der Herausgeber hat darüber ausführlich im zweiten Jahrgange unserer Sammelbände auf Grund quellenmäßiger Forschung abgehandelt. Die Zahl der auf uns gekommenen Tonwerke Weckmann's ist freilich recht klein: acht kurze Stücke bilden die Gesamtwerke des Mannes, der also mehr uns gerühmt als bekannt ist. Wenn die vorliegenden Kompositionen seine bedeutendsten sind, so vermag ich allerdings nicht überall eine unfehlbare Meisterhand zu erkennen, die ich hier und da direkt vermisse. Daran hat gewiß die Kühnheit seiner Aufgaben, wie sie sich in der doppelchörigen vielkomponierten Kantate »Es erhub sich ein Streit« vornehmlich zeigt, sowie die starke Heranziehung vielstimmiger Instrumentenchöre Mitschuld. Es weht ein großer Zug durch diese Kompositionen, der Weckmann als echten Schüler seines Meisters erkennen läßt. Um den Band zu füllen, hat der Herausgeber noch vier handschriftlich überlieferte Werke von Bernhard ausgewählt, einen sehr kleinen Bruchteil dessen, was uns sonst von diesem bedeutendsten Schütz-Schüler erhalten ist. Daß diese wenigen Gelegenheits-Beispiele nicht genügen können, um des Meisters Wirken zu kennzeichnen, versteht sich von selbst. Ein *lapsus ingenii* zählt auf S. VII unter Nr. V Sebastian Bach zu den Komponisten des 17. Jahrhunderts; die dabei in Rede kommende Kantate stammt aus dem Jahre 1725. O. F.

Gerlach, Theodor. Miniatur-Suite für 2 Violinen, Viola und Violoncell. Op. 23. Partitur. ℳ 3,—.

Die Miniatur-Suite Gerlach's, welche bereits im Jahre 1899 durch das Waldemar Meyer-Quartett als Manuskript in einem der Vortragsabende des Berliner Tonkünstlervereins mit vielem Erfolg zum Vortrag gelangte, ist ein harmloses, liebliches Stück. Weniger durch Tiefe der musikalischen Gedanken, als durch seine geschickten Klangwirkungen wird sich das anspruchslose Werk bald Freunde erwerben. Interessenten neuer, nicht zu schwieriger Kammermusik sei es bestens empfohlen.

A. G.

Grützmacher, Friedrich. Elite-Etüden aus den Werken der berühmtesten älteren Violoncell-Meister. Ausgewählt und genau bezeichnet. Erste Folge. ℳ 3,—.

Im Ganzen 12 Stücke von J. *Schenck* (geboren gegen 1650 in Elberfeld, Ciaconna; M. *Berteau* (Begründer der französischen Violoncell-Schule, geb. gegen 1700 in Valenciennes); Joh. Baptist *Baumgärtner* (geb. 1723 in Augsburg), Fuga; Luigi *Boccherini* (geb. 1740 in Lucca); Jean Baptiste *Breval* (geb. 1756 im Departm. l'Aisne), Aria; Bernard *Romberg* (dem bedeutendsten und einflußreichsten Violoncellmeister aller Zeiten, geb. 1767 in Dinklage in Oldenburg); Robert *Lindley* (geb. 1772 in Rotterham, Yorkshire), Capriccio; Charles *Baudiot* (mit *Baillot*, *Catel* und *Levasseur* Verfasser der Violoncellschule des Pariser Konservatoriums, geb. 1773 in Nancy); Johann *Stiastny* (geb. 1774 in Prag); Alexander *Uber* (geb. 1783 in Breslau), Quasi Fantasia.

Klengel, Julius. Konzert (Nr. 4, H-moll) für Violoncell und Orchester, Op. 37. 194 S. gr. 8°. Part. ℳ 12,—.

Wenn Julius Klengel ein neues Werk für Violoncello — sein ureigenstes In-

strument — erscheinen läßt, so weiß man schon im Voraus, daß alle Vorzüge dieses edlen Kantilenen-Instrumentes in das hellste Licht gesetzt werden. So ist es auch wieder mit seinem neuesten Konzert in H-moll. Es bietet dem Virtuosen eine durchaus dankbare Aufgabe, insofern derselbe alle seine Künste nach jeder Richtung hin zu zeigen vermag. Melodische Kantilenen, die dem Künstler Gelegenheit geben einen schönen Ton zu zeigen, sowie lebhafte Figurationen, die im lebhaften Tempo gehalten große Anforderungen an die Fingerfertigkeit und Variabilität der Bogenführung stellen, sind in reichster Fülle vorhanden. Musikalisch ist das umfangreiche dreisätzige Werk nicht gerade aufregend. Es ist ein gut gemachtes Stück, das wie in der Behandlung des Soloinstrumentes auch orchestral klangschön geschrieben ist. Einige Kürzungen dürften dem Konzert nur zum Vorteil gereichen.

A. G.

Niewiadomski, St. Liebesfeste. Fünf Klavierstücke, Fêtes galantes, op. 27. 1. Marmorgöttin, 2. Auf dem See, 3. Liebelei, 4. Unerwarteter Zwischenfall, 5. Freude überall. ℳ 2,—.

— 4 Charakterstücke, op. 28. 1. Träumender See, 2. Der Liebende weint, 3. Dein Lächeln, 4. Telimenens Gunst. ℳ 2,—.

Anspruchslose kleine Tonbilder, deren Spiel sicherlich jedem etwas fortgeschritteneren Schüler Freude bereitet. J. W.

Rabaud, H. Douze Etudes pour Violoncelle, avec accompagnement d'un 2d Violoncelle, op. 18, fr. 6,—. (Paris bei A. Leduc, Leipzig bei Breitkopf & Härtel.)

Bei der Violoncello-Litteratur kann man nicht behaupten, daß sie an Überproduktion leide. Den Herren Cellisten werden daher obige Etüden nicht unwillkommen sein, welche neben den Dotzauerschen wohl zu verwerten sind. Das zweite Violoncello ist geschickt und melodisch behandelt. A. G.

Temporal, E. Exercices journaliers pour Violon. 5 Parties, je ℳ 10,— und 12,—.

Les exercices sont divisés en quatre parties, ils prennent l'élève à ses débuts pour le conduire progressivement aux études des maîtres. La première partie initie l'élève à la parfaite connaissance des quatre cordes du violon et à quelques coups d'archet, la deuxième traite du mécanisme, de l'égalité, de la souplesse et de l'indépendance des doigts, la troisième du mécanisme, de la vélocité et de l'archet, la quatrième partie traite du démanché, la cinquième des gammes et études aux positions. E. T.

Der Anfang des ersten Heftes dieser Etüden ist in den Nummern 1—6 interessant und pädagogisch geschickt angelegt. Er bietet für den Anfänger auf der Violine das Spiel der leichtesten Griffe auf allen vier Saiten, wobei der vierte Finger, da wo er nicht selbst in Thätigkeit ist, als Stütze auf je einer Nebensaite stumm liegen bleibt. Das kräftigt ihn und giebt Unabhängigkeit für die übrigen. — Damit ist auch alles gesagt, was an dem Werk zu loben ist. Warum setzt der Komponist diese Spielart nicht für die anderen Finger fort? Was die vier Hefte sonst noch enthalten, ist weiter nichts als tonleiterweise fortgerücktes trockenes Zeug, das für die Technik vielleicht fördernd sein mag, den Schüler aber geistig töten muß. A. G.

Weingartner, Felix. Orestes. Eine Trilogie nach der »Oresteia« des Aischylos, op. 30. I. Teil, Agamemnon; 2. Teil, Das Todtenopfer; III. Teil, Die Erinyen. Klavierauszug je ℳ 6,—.

Besprechung folgt.

Verlag »De algemeene Muziekhandel« (Stumpf & Koenig), Amsterdam.

Tollius, Jan. Zesstemmige Madrigalen, naar de uitgave van 1597 in Partitur gebracht en op nieuw uitgegeven door Dr. Max Seiffert. Uitgave XXIV van de Vereeniging voor Noord-Nederlands Muziekgeschiedenis — 77 S. gr. 8⁰.

Verlag Dreilinden, Berlin (Halensee).

Marschalk, Max. Melodramatische Musik zu Gerhard Hauptmann's Traumdichtung »Hannele«, op. 13, ℳ 3—.

— Fünf Gedichte aus dem Pierrot Lunaire von Giraud-Hartleben für Singstimme mit Klavierbegleitung, op. 14. (1. Die Wolken, 2. Eine blasse Wäscherin, 3. Colombine, 4. Souper, 5. Nacht, je ℳ 1,20 bis 1,50.)

Marschalk, M. Mädchenlied und Tanz der Salome aus Hermann Sudermann's »Johannes«, op. 15. M 2,—.

— Sidselills Lied aus Gerhart Hauptmann's »Schluck und Jau«, op. 17, 1. M 1,20.

Die Musik zu »Hannele« erfüllt bei Aufführungen dieser Traumdichtung sicher ihren Zweck. Aus dem Zusammenhang gerissen, dürfte sie aber nur auf geringes Verständnis stoßen. — Die Lieder stellen eine wirkliche Bereicherung der Gesangs-Litteratur dar. Ist die Melodik an und für sich auch nicht blühend, so gewinnt sie ungemein durch das Zusammenwirken mit dem Instrument. Der Stimmungsgehalt der Texte kommt zu vortrefflichem Ausdruck. J. W.

Verlag Gebr. Hug, Leipzig und Zürich.

Tyson-Wolff, Gustav. Kinderlieder mit Begleitung des Pianoforte. M 4,50.

Daß sich der Kinderliedton mit übermäßigen oder verminderten Intervallen und chromatischen Gängen verträgt, wird wohl Niemand einräumen mögen. Solche Gänge, die ohne fühlbare Führung seitens der Begleitung für ein Kind gar nicht ausführbar sind, kommen hier aber nur zu oft vor und stehen in ungemütlichem Gegensatze zu den sonst einfach gehaltenen übrigen Teilen der Melodien. Kommt die Künstelei erst ins Volkslied, dann ists mit seiner Volkstümlichkeit aus. O. F.

Verlag P. Jurgenson, Moskau und Leipzig.

Bobinski, H. Konzert (E-moll) für Klavier mit Begleitung des Orchesters. op. 8. Parties de Piano. M 3,50 und 7,70.

Dieses Klavierkonzert leidet an dem schlimmsten Fehler, der einem Werke, welcher Art es auch sei, vorgeworfen werden kann, nämlich dem der Langeweile. Die Phantasie des Komponisten ist eine sehr dürftige, weder melodisch noch harmonisch vermag er Interesse zu erregen. Technisch bietet das Werk einem einigermaßen fingergewandten Pianisten keine Schwierigkeiten. Über die Orchestration vermag ich nicht endgültig zu urteilen, da mir keine Partitur vorliegt; nach der Klavierpartie kann ich auch da nur eine große Öde konstatieren. A. G.

Nikolaïew, N. Compositions pour Piano. 1. Humoresque, 2. Valse, 3. Au jardin, 4. Etude, 5. Capriccio, 6. Allegro appassionato, 7.—9. Trois morceaux lyriques, 10. Nocturne, 11. Scherzo, 12. En automne, 13. Souvenir d'une valse. Je M 1,25.

Dankbare Klaviermusik. Verfasser will unterhalten, nicht ergreifen. Seine Musik ist immer anmutig, immer klangschön, aber auf die Dauer leicht weichlich. Nr. 1 ist besonders interessant wegen des geschickt verwendeteten $^5/_4$-Taktes. Hervorheben will ich noch die drei lyrischen Stücke und Nr. 12 und 13. J. W.

Pachulski, H. Phantastische Märchen für Klavier, op. 12. M 4,—.

Fein empfundene, wirksam aufgebaute Klavierstücke voll poetischen Inhalts. J. W.

Verlag Schlesinger, Berlin.

Juon, Paul. op. 16. Fünf Stücke für Streichorchester: Kleine Ballade, Schlummerlied, Terzen-Intermezzo, Elegie, Tanz. Partitur M 5,— n., Stimmen M 7,—.

— op. 17. Trio für Violine, Violoncello und Klavier (A-moll). M 8,—.

— op. 18. Satyrn und Nymphen. Neun Miniaturen für Klavier: 1. Etüde, 2. Idylle, 3. Rêverie, 4. Intermezzo grotesque, 5. Valse lente, 6. Elegie, 7. Humoreske, 8. Canzonetta, 9. Scherzo. Nr. 1, 2, 3, 5, 7, 9 je M 1,50, Nr. 4, 6, 8 je M 1,—, Nr. 1—9 in einem Heft M 6,— netto.

Paul Juon, ein junger Russe, Stipendiat der Franz Liszt-Stiftung, zeigt ausgesprochenes Talent. In seinen Stücken paart sich ausgeprägter Formensinn mit reicher melodischer Empfindung und feinem Charakterisierungsvermögen. Letzteres kommt besonders in dem Klavierwerk »Satyrn und Nymphen« zum Ausdruck, einer Reihe fein empfundener Tonbilder, deren jedes unser ganzes Interesse in Anspruch nimmt, sowohl wegen des Stimmungsgehaltes als auch wegen der wirksamen Behandlung des Instrumentes. Daß die Themen nicht immer gleich bedeutend sind, soll nicht verschwiegen werden. — Auch das Trio ist jedenfalls beachtenswert. Zu erwähnen ist, daß

das Seitenthema des ersten Satzes R. Schumann (Rose Pilgerfahrt, Eingangssatz) entlehnt ist. — Die Stücke für Streichorchester, wirksam gesetzte kleine Tonbildchen, dürften immer eine dankbare Zuhörerschaft finden. J. W.

Verlag C. F. Vieweg, Quedlinburg.

Hoft, Norbert. Vier Lieder im Volkston aus den Hochlandsliedern von Karl Stieler. Für 4 stimmigen Männerchor, op. 41. Part. ℳ 1,50.

— Rheinsage. Ballade von Emanuel Geibel. Für 4- und 6-stimmigen Männerchor, op. 35. Part. ℳ 2,—.

Kriegeskotten, Fr. Athenischer Festzug. Szene aus dem klassischen Altertum. Nach einer Dichtung von Felix Dahn für Chor, Orchester oder Klavier, op. 42. Klavierauszug ℳ 2,—.

Ganz geschickt und melodiös, ohne besondere Tiefe, mit mancherlei Anklängen, besonders an Mendelssohn; sehr leicht, wenig kontrapunktisch, ganz brauchbar zur Aufführung an höheren Lehranstalten, denen das Werkchen auch gewidmet ist. O. F.

Krug, Arnold. Jesus Christus. Hymne von Theodor Souchay, für gemischten Chor mit Begleitung des Orchesters (oder des Pianoforte), op. 39, Klavierauszug ℳ 4,—.

Es fehlt dem ziemlich langen, ganz gut gearbeiteten Stücke innerlich an Schöpferkraft, äußerlich an Kontrastierung der einzelnen Teile, daher verläuft es im Ganzen ziemlich eintönig und ohne nachhaltige Wirkung. O. F.

Model, O. Sechs geistliche Männerchöre, besonders geeignet für die Festfeiern der höheren Lehranstalten, op. 5. Part. ℳ —,90.

Vortrefflich brauchbar bei Universitäts-, Schul- und dergleichen Feiern und umso mehr zu begrüßen, als gerade für solche Gelegenheiten die Litteratur überaus spärlich und klein ist. Der Ton der dabei notwendig ist, ist hier ausgezeichnet getroffen: geringe Schwierigkeiten, nicht gerade trivial, aber doch würdig, keine auffallenden Kühnheiten, und doch wirkungsvoll. Inhalt: 1) *Es sollen wohl Berge weichen*, 2) *Gnädig, barmherzig ist der Herr*, 3) *Jauchzet dem Herrn alle Welt*, 4) *Lobe den Herrn meine Seele*, 5) *Sei getreu bis in den Tod*, 6) *Ich hebe meine Augen auf.* Schon in dieser sehr richtigen Auswahl zeigt sich der alte Praktiker. O. F.

Oertling, Julius. Das deutsche Lied. Gedicht von Adolf Hachtmann. Für 4-stimmigen Männerchor, op. 52. Part. ℳ 1,20.

Verlag »Wiener Musik-Verlagshaus«, vorm. F. Rörich, Wien.

Glickh, Rudolf. Spottlied aus der Zeit der Bauernkriege um das Jahr 1525. Gedicht von Balduin Groller. Für Chor komponiert, op. 26. Partitur ℳ 1,—.

— Morgengebet von C. M. Arndt. Für Männerchor, op. 27.

Zeitschriftenschau

zusammengestellt von

Hermann Abert.

Verzeichnis der Abkürzungen siehe Zeitschrift III, Heft 1, S. 34.

Abate, Nino. A proposito di Bellini — NM 6, Nr. 70.

— Un errore artistico — ibid. Nr. 68/9 (Kritik von Orefice's Oper »Chopin«).

Achinger. Über das Verhältnis zwischen Kunst und Sittlichkeit — Evangelisches Schulblatt (Gütersloh, Bertelsmann) 45, Nr. 11.

Altmann, W. Französische Musik — Berliner Vossische Zeitung 1901, Nr. 499.

— Ole Bull — Mk 1901, Nr. 4.

Anonym. Die Musiklehrer-Frage — Rhei-

nisch-Westfälische Zeitung (Essen) 22. Sept. 1901.

Anonym. Der Rückgang des Volksgesanges — SH 41, Nr. 44.

Anonym. Intorno al violino di Paganini — CM 2, Nr. 27.

Anonym. Die Erziehung zur ästhetischen Genußfähigkeit des Kindes — RMZ 2, Nr. 36.

Anonym. Das Schwinden des Wagner-Fanatismus — ibid.

Anonym. La harpe chromatique au Conservatoire de Bruxelles — MM 13, Nr. 20.

Anonym. Ed. Risler und H. Marteau — SMT 21, Nr. 17 [mit Porträts].

Anonym. Richard Wagner om »Lohengrin« och »Siegfried« — ibid.

Anonym. The Manchester music trades exhibition — POJ 17, Nr. 230.

Anonym. Musical Instrument trade's protection Association, Ltd. — ibid. Nr. 226.

Anonym. Gluck's muze — MB 16, Nr. 43—44.

Anonym. Auber — ibid.

Anonym. Kapelmeesters bij de muziekcorpsen der infanterie — ib. Nr. 35—36.

Anonym. Haydn's »Ochsen-Menuett« — ibid. Nr. 41.

Anonym. De eerste opvoering van »Robert le diable« — ibid. Nr. 42.

Anonym. Neuerlicher Streit um den Nachlaß von Joh. Brahms — MH IV, Nr. 6.

Anonym. Albert Lortzing — Kölnische Zeitung 23. Oktober 1901.

Anonym. Vorentwurf zur Revision der Berner Übereinkunft — MH IV, Nr. 7.

Anonym. Vilhelm Svedbom — SMT 21, Nr. 18 [mit Porträt].

Anonym. Camille Saint-Saëns et l'opinion musicale à l'étranger — RHC 1, Nr. 9 [mit Urteilen von Bruch, Dr. L. Wolff, S. Wagner, Sjögren, Chilesotti, I. Krohn u. A.]

Anonym. The Melbourne University and examinations in music — MN 21, Nr. 559.

Anonym. Old songs of Somerset — ibid.

Anonym. Music in Scotland — MT 42, Nr. 705 ff.

Anonym. Das Jubiläum der »Jahreszeiten« von Joseph Haydn — RMZ 2, Nr. 40.

Armstrong, G. B. Early days of music in Chicago — Philharmonic (Chicago, 202 Michigan Boulevard) Okt. 1901 [illustriert].

B., H. A. Die Warschauer Philharmonie — S 59, Nr. 64.

B., J. Edouard Schuré over Cosima Wagner — WvM 8, Nr. 46 f.

B., W. Das Tempo im rhythmischen Choralgesang — CEK 15, Nr. 10.

Bachmann, P. Das Beethovenfest in Eisenach — NMZ 22, Nr. 21.

Bailly. Die Melomanie des Dichters Villiers de l'isle-adam — Wiener Rundschau 1901, Nr. 18 [Persönliches über Wagner].

Batka, Richard. Cornelius als Liederkomponist — DGK 2, Nr. 4.

—— Vom deutlichen Aussprechen — DGK 2, Nr. 3.

—— Die Guntram-Legende — KW 15, Nr. 3

Baughan, Edw. A. The gentleman in music — MMR 31, Nr. 371 [Einfluß des Universitätslebens auf die Musik].

Beckmann, Gustav. Max Reger — Rheinisch-Westfälische Zeitung (Essen) 22. Sept. 1901.

Befsmertny, M. Zum 150. Geburtstag von D. S. Bortniansky — DMMZ 23, Nr. 44.

Birgfeld, Rudolf. Elise Beuer — MW 1901, Nr. 39 [mit Bild].

Bischoff, Arnold. Dramaturgische Erläuterungen einzelner Bühnengestalten. 11. Fricka — DGK 2, Nr. 3.

Blaschke, Julius. Albert Lortzing, der Meister der komischen Oper — DMMZ 23, Nr. 43.

Blümml, E. Karl Herm. Prahl und dessen Anschauungen über das Volkslied — DVL 3, Nr. 8.

Bocchi, A. Il progresso delle bande musicali — CM 2, Nr. 27.

Bonaventura, Arnaldo. Kritik von J. Wolf's »Ramis de Pareia« — NM 6, Nr. 70.

Bonnardot, François. Rites et usages funéraires de la Bourgogne — Revue des traditions populaires (Paris, E. Leroux) 16, Nr. 10.

Bouyer, R. Schumann critique musical — M 67, Nr. 42.

—— L'art des programmes — ibid. Nr. 43.

—— Le renouvellement des concerts — ib. Nr. 44.

—— Ou les Parisiens réclament un Gewandhaus — ibid. Nr. 46.

Broadley, Arthur. A complete course of instruction in violoncello-playing — St 12, Nr. 138 ff.

Brockhaus, Albert. Zuschrift an das österr.-ung. Justiz-Ministerium betr. die Berner Konvention — MH IV, Nr. 4.

Bruns-Molar. Staatsprüfung und Gesangs-Pädagogik — DGK 2, Nr. 3.

—— Falsett — ibid.

Brussel, Robert. »Les Barbares« par Saint-Saëns — RAD Nov. 1901.

Bryk, Otto. Objektive Musikformen — Wiener Rundschau 1901, Nr. 18.

Capellen, G. Die Unmöglichkeit und Ueberflüssigkeit der dualistischen Molltheorie Riemann's — NZfM 68, Nr. 44 ff.

[Lösung des Mollproblems mit experimentellem Nachweise am Klavier].

Chevalley, Heinr. Emil Götze — Bühne und Welt (Berlin, Elsner), 4, Nr. 2.

Crooke, W. Folk-tales from the Indus valley — Indian Antiquary (Leipzig, O. Harrassowitz) Dez. 1900, Teil II.

Crotchet, D. A visit to Winchester — MT 42, Nr. 705 [illustriert].

Crönert, W. Neue Böhmerwald-Schauspiele — Münchner Allgemeine Zeitung, Beilage Nr. 238.

Crüger, Leo. Das erste Bayreuther Jubiläum — Der Reichsbote (Berlin) 22. Sept. 1901.

Curzon, H. de. La Zarzuela espagnole à Paris — GM 47, Nr. 45.

Dalchow. Internationale Union für gewerblichen Urheberschutz — DIB 1901—1902, Nr. 4.

Dandelot, A. Le quatuor Parent — MM 13, Nr. 21 [mit Porträts].

Delines, M. P. J. Tschaikowsky — Bibliothèque universelle (Lausanne, Place de la Louve) Okt. 1901.

Demmer, A. Die Blütezeit des deutschen Volksliedes — Vorwärts (Berlin), 22. Sept. 1901.

Door, Anton. P. J. Tschaikowsky — KL 24, Nr. 22f.

Dubois, Th. Saint-Saëns symphoniste — MM 13, Nr. 20.

Düsterhoff, Clara. Eine Londoner Blindenschule — AMZ 28, Nr. 47f.

E., F. G. Dr. Arne — MT 42, Nr. 705ff. [illustriert].

E., R. Neue Erwerbungen der königlichen Bibliothek zu Berlin — MfM 33, Nr. 11 [Sammlung Artaria].

Elson, Louis C. Shakespeare and music — MMR 31, Nr. 371 [Auszug aus dem Buche desselben Verfassers].

Elzen, J. v. d. Brieven uit Amerika — St. Gregoriusblad (Haarlem, St. Jacobs-Godshuis 26, Nr. 9/10 [Kirchenmusikalisches].

Ergo, Emil. Over de verstandelijk-opvoedende kracht van het rationeel muziekonderwijs — WvM 8, Nr. 44f.

Ermini, F. Das »Dies irae« und die asketische Hymnologie des 14. Jahrhunderts — Rivista internazionale (Rom, Via Torre Argentina 76) Sept. 1901.

Essen, J. F. van. Albert Lortzing — SA 3, Nr. 2.

Fedeli, V. Ricordi Belliniani — GMM 56, Nr. 45.

Fitinhoff-Schell. Autobiographische Skizze — RMG 1901, Nr. 38.

Fleischer, Viktor. Friedrich Chrysander — NMZ 22, Nr. 21 [mit Bild].

Flodur. Allgemeiner ungarischer Berufsmusiker-Verein — Z 15, Nr. 24/25.

Francke, Kuno. Das Selzacher Passionsspiel — Münchener Allgemeine Zeitung, Beilage Nr. 226.

Fred, W. Aus dem Leben des Klaviers — Der Lotse (Hamburg) 1901, Nr. 51.

Freder, Wilh. Ein Volkstheater für Frankfurt a. M. — Gesellschaft (Dresden, E. Pierson) 1901, 2. Oktoberheft.

Fuchs, R. Der diesjährige Vereinstag des Evangelischen Kirchenmusik-Vereins in Schlesien — CEK 15, Nr. 10.

G. Pietro Metastasio — MMG Okt. 1901 [mit Bild].

G., R. Mozart's Opern und deren Texte — MMG Okt. 1901 ff.

—— Mozart's Partitur der »Hochzeit des Figaro« — ibid. [mit Faksimile].

Gédalge, André. Un nouveau traité de fugue — GM 47, Nr. 44.

Geiger, Benno. Gespräche mit Don Lorenzo Perosi — Deutsche Revue (Berlin, Fleischer) 26. Jg., Nov.

Göhler, Georg. Mozart's große Messe in C-moll — Mk Nr. 3.

Graf, Max. Vom Hofoperntheater — Die Wage (Wien) 1901, Nr. 39f. [über G. Mahler].

Gruner, H. Mein Orgel-Spielplan im Jahre 1900 — KCh 12, Nr. 5f.

H., R. Joseph Joachim — KB 16, Nr. 37ff.

—— Maurice Hagemann — ibid. Nr. 39 [mit Bild].

Harou, Alfred. Le grand veneur ou chasseur noir — Revue des traditions populaires (Paris, E. Leroux) 16, Nr. 10.

Hartmann, F. G. Die Musikpflege in Buenos-Aires — Mk 1901, Nr. 4.

Hengster, H. Richard Wagner's Unrecht gegen Friedrich Nietzsche — — Münchener Allgemeine Zeitung, Beilage Nr. 231.

Herold, Th. Die Cabarets des Montmartre und das deutsche Überbrettl — Münchener Allgemeine Zeitung, Beilage Nr. 245.

Hirschfeld, Robert. Albert Lortzing — Wiener Abendpost 1901, Nr. 245.

Hunnius, Carl. Liturgisch-musikalische Bestrebungen in den russischen Ostsee-Provinzen — MSfG 6, Nr. 11ff.

Hn. Etwas vom Melodienwechsel und von der Sakristei — Si 26, Nr. 9/10.

J., K. Unser Vereins-Organ — Ce 9, Nr. 10.

James, C. W. Music in fiction — Cornhill Magazine (London, Smith, Elder) Nov. 1901.

Imbert, H. La »Correspondance« d'Hector Berlioz jugée par Gustave Flaubert — GM 47, Nr. 45.

—— Société Rameau — ibid.

Imbert, H. »Les Barbares« von Saint-Saëns — ibid. Nr. 43.
Jofs, Victor. Dvořak's »Heilige Ludmilla« — AMZ 28, Nr. 45.
—— Richard Strauß' »Guntram« — NZfM 68, Nr. 45.
—— Zu Liszt's Gedächtnis — Mk Nr. 3.
Istel, Edgar. Musik und Applaus — Frankfurter Zeitung 1901, Nr. 303 [gegen das sinnlose Applaudieren].
K., M. Die drei Brüder Prill — MW 1901, Nr. 40 [mit Porträts].
Kalbeck, Max. Albert Lortzing — Neues Wiener Tageblatt 1901, Nr. 292.
Keller, K. F. A. Theater in Neapel — Bühne und Welt (Berlin, Elsner) 4, Nr. 3.
Keller, L. »Der Wirt z' Florian« — DVL 3, Nr. 8 [Spottliedchen aus Hetzendorf, mit Notenbeispiel].
Kipper, Hermann. Das Kölner Gürzenich-Orchester — Mk Nr. 3.
Klein, Robert. Kraxentrager-Lied — DVL 3, Nr. 8.
Knosp, Gaston. Poetische Wettkämpfe in Annam — Globus (Braunschweig, Vieweg) 80, Nr. 17.
Köhler, Erich. Berliner Theater-Direktoren — RMZ 2, Nr. 36.
Köstlin, H. A. Zur Einführung des Wechselgesangs im evangelischen Gottesdienste — CEK 15, Nr. 10.
Kohut, Adolf. Vincenzo Bellini — DMZ 32, Nr. 45.
Kompanejsky, N. Der Stil des russischen Kirchengesanges — RMG 1901, Nr. 37 ff.
Kretzschmar, H. Das Neueste aus der musikalischen Völkerkunde — Grenzboten (Leipzig, Grunow) 60, Nr. 44/45.
Kruse, G. R. Die erste Donna Anna — — MMG Okt. 1901 [Teresa Saporiti, vgl. Zschr. II, 11, S. 400; mit Bild].
—— Ein Mozart-Singspiel von Lortzing — ibid.
—— Gustav Albert Lortzing — NMZ 22, Nr. 21 ff. [reich illustriert].
—— Scenen aus Lortzing's Leben — Bühne und Welt (Berlin, Elsner) 4, Nr. 2.
Lamprecht, Karl. Alte und neue Tonkunst — Zukunft (Berlin, Harden) 28. Sept. 1901 [aus L.'s demnächst erscheinendem neuen Band der »Deutschen Geschichte«].
Lancastrian. Ysaye, impressions and reflections — St 12, Nr. 138.
Lander, F. Einiges über R. Dehmel — RMZ 2, Nr. 36.
Lange, Algot. Om sångföredrag — SMT 21, Nr. 18 ff.
Lemke, Hermann. Die Ausbildung und weitere Förderung der Kantoren und Organisten — Si 26, Nr. 9/10.
Listemann, B. Niccolo Paganini — Philharmonic (Chicago, 202 Michigan Boulevard) Okt. 1901 [illustriert].
Loccard, Paul. Saint-Saëns organiste — MM 13, Nr. 20.
Lorenz, Alfred. Über Programm-Musik — Gothaisches Tageblatt 5. Okt. 1901.
Louis, Rud. Vom Münchener Prinzregenten-Theater — BfHK 5, Nr. 11.
M., N. Le nuove leggi tedesche sul diritto di edizione — NM 6, Nr. 68 ff.
Mangeot, A. Ausführliche Kritik über Saint-Saëns »Les Barbares« — MM 13, Nr. 20 [mit Illustrationen und Faksimiles].
Mathias, Georges. Souvenirs — MM 13, Nr. 20 [über Saint-Saëns].
May, Alfred, J. Chinese nursery rhymes — China Review (London, Kegan Paul, Charing Cross Road) 25, Nr. 6.
Meredith-Morris, W. Violin makers of to-day 17. R. Yates, Ardwick — St 12, Nr. 138 [mit Bild].
Michaud, Gustave. The popular songs of Spain — Bookman (New York, Dodd, Mead and Co.) Okt. 1901.
Monk, J. K. The varnish question — St 12, Nr. 139.
Münzer, Georg. Der »Pariser Tannhäuser« — Breslauer Zeitung, 12. Okt. 1901.
Musiol, Robert. Skizzen und Blätter vom Lortzing-Jubiläum — NZfM 68, Nr. 47.
Nef, Karl. Zum 100jährigen Geburtstag Albert Lortzing's — SMZ 41, Nr. 29 f.
Neitzel, Otto. »Les Barbares« von Saint-Saëns — S 59, Nr. 61.
—— Pfitzner's »Rose vom Liebesgarten« — S 59, Nr. 66.
Nelidoff, K. Musik und Gesang in den russischen Schulen — RMG 1901, Nr. 31—34.
Neruda, E. Albert Lortzing als Mensch — NZfM 68, Nr. 43.
—— Offenbachiana — ibid. Nr. 45.
Newman, Ernest. English music and musical criticism — Contemporary Review (London, Columbus Co.) Nov. 1901.
Olindo. Il »Mosè« di Perosi — CM 2, Nr. 29.
P. Zusammenläuten in Wilten, Dux, Tirol — DVL 3, Nr. 8 [mit Notenbeispiel].
P., H. Die Wiederaufnahme der Guitarre — DIB 1901—1902, Nr. 5.
Perger, R. von. Die neue Meisterschule — Neues Wiener Tagblatt Nr. 265 [Verhältnisse am Wiener Konservatorium].
Petherick, H. The art of Stradivari — St 12, Nr. 137.
Petri, W. Nog eens de bewuste plaats in de IXe — WvM 8, Nr. 44.
Petrides, S. Les deux mélodies du nom d'Anastase — Revue de l'Orient chrétien (Paris, Picard et fils) 1901, Nr. 3.

Philipp, J. Saint-Saëns pianiste — MM 13, Nr. 20 [mit Jugendbild].

Phipson, Dr. T. L. The rheumatism of the violinist — St 12, Nr. 138.

—— Matteo Bente and his English successors — ibid. Nr. 139.

—— The woods of a violin — ibid. Nr. 137.

Plankenberg, A. v. Einige G'stanzeln und Sprüche aus Niederösterreich — DVL 3, Nr. 8.

Pougin, A. Jean Jacques Rousseau, émule de Rameau — GM 47, Nr. 42.

—— »Les Barbares« von Saint-Saëns — M 67, Nr. 43.

—— Paul Henrion † — ibid.

Prod'homme, J. G. Le Prinzregent de Munich — RAD Nov. 1901.

Pudor, Heinr. Material und Ideal beim Instrumentenbau — DIB 1901/02, Nr. 3.

—— Die Kunst des Instrumentenbaus — DMMZ 23, Nr. 45.

Puttmann, Max. Eduard Grieg in seinen Werken — KL 24, Nr. 22ff.

—— Das Beethovenfest in Eisenach — ibid. Nr. 21.

—— Johann Gottlieb Naumann — Mk Nr. 3.

R., J. H. De oude en de nieuwe stijl in de tooneelspeelkunst — SA 3, Nr. 2ff.

R., J. F. Scribblers on music — Saturday Review 2. Nov. 1901.

R., O. Ein Gespräch mit Lortzing — DMZ 32, Nr. 42.

Raabe, Peter. Zum 100jährigen Geburtstage Albert Lortzing's — AMZ 28, Nr. 52 [mit dem Faksimile eines noch ungedruckten »Logenliedes«].

Riemann, Ludwig. Die Musik auf dem Lande — Der Tag (Berlin, Scherl) 23, Okt. 1901.

Ritter, Hermann. Einige Worte über unsere heutige musikalische Erziehung — Das freie Wort (Berlin, M. Henning) 1, Nr. 15.

Rochlich, E. A. Klughardt's »Judith« — NZfM 68, Nr. 43.

Rosenkranz, A. Liturgisches vom Kölner Gustav-Adolf-Fest — MSfG 6, Nr. 11.

Runze, Maximilian. Aus Carl Löwe's Leben und Schriften — Mk 1901, Nr. 4.

S., Dr. Zur Berechtigungsfrage der Aufführung von Richard Wagner's Opern im neuen Prinzregenten-Theater zu München — MWB 32, Nr. 43.

—— Pfitzner's »Rose vom Liebesgarten« — RMZ 2, Nr. 39.

S., S. S. Leeds musical festival — MMR 31, Nr. 371.

Saint-Saëns, C. Une traversée en Bretagne — MM 13, Nr. 20.

—— Conseils aux jeunes musiciens — ibid. [mit Faksimiles].

—— Le théâtre au concert — ibid. Nr. 21.

Schaik, J. A. S. van. De XVIe Algemeene Vergadering der Duitsche Cecilia-Vereeniging — St. Gregoriusblad (Haarlem, St. Jacobs-Godshuis) 26, Nr. 9/10.

Schering, A. A. Klughardt's »Judith« — S 59, Nr. 59.

Schlesinger, St. Über die pädagogische Vorbereitung der Musiklehrer — RMC 1901, Nr. 35—36.

Schmid, Otto. Peter Gast's »Löwe von Venedig« — Dresdner Journal, 10. Okt. 1901.

—— Joh. Gottlieb Naumann — ibid. Nr. 249.

—— Joseph Seeger — MW 1901, Nr. 39.

Schmidkunz, Hans. Julius Zellner — Kunst in Ton und Wort (Charlottenburg, Stuttgarter Platz 3) Nr. 5.

Schmidt, Leopold. Vincenzo Bellini — Mk Nr. 3.

Schneegans, F. E. Kritik von Bédier's »Roman de Tristan et Iseult« — Litteraturblatt für german. und roman. Philologie (Leipzig, Reisland) 22, Nr. 11.

Schneider. Der rhythmische Choral ein Hauptmittel zur Belebung des Kirchengesanges — KCh 12, Nr. 5f.

Schöppl, Hugo. Mozart's Totenschädel — Bühne und Welt (Berlin, Elsner) 1901, 1. Oktoberheft.

Scholtze, Joh. Das Saxophon in Deutschland nicht eingeführt — DMMZ 23, Nr. 46.

Schrattenholz, Josef. Professor Isidor Seiß — KL 24, Nr. 21 [mit Bild].

Schultz, Detlef. Zum 100jährigen Geburtstag Albert Lortzing's — DGK 2, Nr. 3.

Schuré, Ed. Cosima Wagner — GM 47, Nr. 44.

Schwartz, Rud. Vincenzo Bellini — S 59, Nr. 60.

Segnitz, Eugen. Vincenzo Bellini — AMZ 28, Nr. 44 [mit Bild].

Seibert, Willy. »Der polnische Jude« von Weis — RMZ 2, Nr. 36.

Seliger, Paul. Zur Geschichte des Dramas — Litterarisches Echo (Berlin, J. Ettlinger) 4, Nr. 2.

Seydlitz, R. Frhr. von. Nietzsche und die Musik — Gesellschaft (Dresden, E. Pierson) 1901, 2. Oktoberheft.

—— Erinnerungen an Richard Wagner — Mk 1901, Nr. 41.

Skraup, Karl. Moderne Opern-Regie — Bühne und Welt (Berlin, Elsner) 1901, 1. Oktoberheft [gegen das starre Festhalten an der Tradition].

Smolensky, St. Dem Andenken D. S. Bortniansky's — RMG 1901, Nr. 39 bis 40.

Smorenburg, A. E. 17. Augustus 1901 — St. Gregoriusblad (Haarlem, St. Jacobs-

Godshuis) 26, Nr. 9/10 [Rückblick auf 50 jährige kirchenmusikalische Thätigkeit].

Sorgoni, Angelo. L'interpretazione scenica negli artisti lirici — CM 2, Nr. 29.

Spitta, Friedr. Die Kirchenlitanei in der Brüdergemeinde — MSfG 6, Nr. 11.

—— Praktische Winke für Bettag, Totenfest und Advent — ibid.

Springer, Hermann. Bellini — Gegenwart (Berlin, Nordhausen) 58, Nr. 44/45.

Stahl, Fritz. Das Berliner Wagner-Denkmal — Berliner Tageblatt 30, Nr. 566.

Stegmann, Oskar. Ein Beitrag zur Orgelbaukunde des 12. Jahrhunderts — ZfI 22, Nr. 5 [aus Theophilus, Schedula diversarum artium].

Stenz, G. M. Zur Pekinger Volkskunde — Globus (Braunschweig, Vieweg) 80, Nr. 17.

Steuer, Albert. Lortzing — S 59, Nr. 58 [warnt vor Überschätzung].

Stibitz, Josef. Buhlerliedla — DVL 3, Nr. 8ff [mit Notenbeispielen].

Stojewski, Sigismund. Die Barbaren von Saint-Saëns in der Pariser Großen Oper — Mk 1901, Nr. 4.

Storck, Karl. Klaviermusik und Klavierspiel — Westermann's Illustrierte Monatshefte (Braunschweig) 1901, Nr. 1.

Täubler, Charlotte. Das Volkslied der Schotten — Kieler Zeitung 28. Sept. 1901.

Tappert, Wilh. Die Maultrommel — Kleines Journal (Berlin) 23. Sept. 1901.

Tetzner, F. Finnisch-ugrische volkskundliche Studien — Globus (Braunschweig, Vieweg) 80, Nr. 15.

Thiefsen, Karl. Karl Weis' Volksoper »Der polnische Jude« und die Kritik — NZfM 68. Nr. 47.

Thode, H. »Parsifal« und »Die Meistersinger von Nürnberg« im Bilde — Norddeutsche Allgemeine Zeitung, Beilage Nr. 238.

Tiersot, Julien. Le dernier opéra de Gluck Echo et Narcisse — GM 47, Nr. 45ff.

—— Les chansons populaires des Alpes françaises — M 67, Nr. 46ff.

Tillet, J. de. Le »leitmotiv« et les compositeurs français — GM 47, Nr. 43.

Tischer, G. Über den Vortrag von Kompositionen aus dem 17. und 18. Jahrhundert — NZfM 68, Nr. 44 [dynamische Änderungen abzulehnen, Tempowechsel zugelassen].

Trümpelmann, Max. Heinrich Albert's Kompositionen — MSfG 6, Nr. 11 [mit Notenbeispielen].

Untersteiner, Alfred v. L'Italia musicale giudicata all' estero — GMM 56, Nr. 43.

Valentin, Caroline. Musikbibliographisches aus Frankfurt a. M. — MfM 33, Nr. 11.

Varino, G. Intorno al »referendum« di Milano — CM 2, Nr. 29.

—— Giovanni Bottesini — CM 2, Nr. 27.

Verrijt, A. C. Theorie van den rhythmus van het gregoriaansch — St. Gregoriusblad (Haarlem, St. Jacobs-Godshuis) 26, Nr. 9/10.

Vincent, Laura. Das Volkslied der Schotten — AMZ 28, Nr. 46.

Vogel, Georg. Ein amerikanisches Urteil über deutsche Gesangskunst und eine deutsche Antwort darauf — DGK 2, Nr. 3.

Waldapfel, Otto. Musikalische Klanglichkeit — MWB 32, Nr. 47.

Wallaschek, Rich. Wiener Dirigenten-Misère — Die Zeit (Wien) 1901, Nr. 369.

Wellmer, August. Vincenzo Bellini — BfHK 5, Nr. 11.

Wesselowsky, A. N. Zur Frage über die Heimat der Legende vom heiligen Gral — Archiv für slavische Philologie (Berlin, Weidmann) 23, Nr. 3/4.

Widmann, B. Die Ariette »In questa tomba«, ein Komponisten-Wettkampf — BfHK 5, Nr. 11.

Windust, B. Leonora von Stosch — St 12, Nr. 138 [mit Porträt].

—— Carl Halir — Nr. 137 [desgl.].

Winterfeld, A. v. Vincenzo Bellini — MW 1901, Nr. 40 [mit Bild].

Witkowski, G. Goethe's Faust auf dem deutschen Theater — Bühne und Welt (Berlin, Elsner) 4, Nr. 2.

Wulf, Th. Über Orgeln mit »freien Klaviaturen« — ZfI 22, Nr. 4.

Buchhändler-Kataloge.

Breitkopf & Härtel. Leipzig, Nürnbergerstraße 37. — Mitteilungen der Musikalienhandlung Nr. 67, November 1901. Mit dem Bilde Professor Franz Wüllner's. S. 2522—2568. 8⁰. — Katalog der Volksausgaben von Musikalien, Bibliothek der Klassiker und modernen Meister der Musik 1901—1902, mit 4 Supplementen. 60 S. gr. 8⁰.

Cohn Nachfolger, Albert. Berlin, Winterfeldstraße 30a. — Katalog 223. Autographen und historische Dokumente. Ent-

hält Autographe, meist Briefe, von *F. Abt*, Artôt de *Padilla*, *Beethoven* (Skizze zum Tyroler Lied »Wenn ich in der Früh' aufstehe«, welche den Beweis liefert, daß Beethoven vorhatte, ebenso wie er viele schottische, irische und wallisische Volkslieder bearbeitet hatte, so auch deutsche Volkslieder zu bearbeiten; Oratorium »Der Sieg des Kreuzes«, zu dessen Komposition er durch die Wiener Gesellschaft der Musikfreunde beauftragt war, — es galt als verschollen und stammt aus *Thayer's* Nachlaß; Brief an Grillparzer), *Brahms*, *Cherubini*, *Czerny* (Albumblatt in Noten), *Dreyschock*, *R. Genée*, *Himmel*, *Hummel*, *Joachim*, *Kontski*, *Lachner*, *Lortsing*, *Marschner*, *Massenet*, *Mercadante*, *Metastasio*, *Methfessel*, *Meyerbeer*, *Moscheles*, *Naumann*, *Paganini*, *Raff*, *B. Romberg*, *Rossini*, *Spohr*, *Taubert*, *Wagner*, *Weber*, *Wranizky*, *Zingarelli*. 54 S. 8⁰.

Fock, Gustav. Leipzig, Neumarkt 40. — 1) Lager-Verzeichnis Nr. 200. Dissertationen — Kollektionen aus allen Wissensgebieten nebst einer Auswahl von Zeitschriften und Sammelwerken in kompleten Serien. 88 S. 8⁰. Musikgeschichte und Musikwissenschaft (200 Abhandlungen) S. 18. — 2) Bibliographischer Monatsbericht über neu erschienene Schul- und Universitätsschriften (Dissertationen, Programm-Abhandlungen, Habilitationsschriften). Unter Mitwirkung und mit Unterstützung mehrerer Universitätsbehörden herausgegeben von der Zentralstelle für Dissertationen und Programme. 24 S. 8⁰. Musik S. 24.

Forberg, Otto. Leipzig, Stephanstr. 10. — Für Gesangvereine. I. Neue Chorwerke. II. Neue Humoristica für Gesangvereine. 24 S. gr. 8⁰ mit Porträts.

Hoffmann, A. Striegau in Schlesien. — Verzeichnis guter und beliebter Musikalien (Nr. 9). 40 S. 8⁰.

Hoepli, Ulrico. Milano. — Catal. periodico Nr. 260 und Katalog der 700 Manuali Hoepli.

Lederer, F. E. (Franz Seliger). Berlin C., Kurstraße 37. — 71. Verzeichnis antiquarischer Bücher. Darin verstreut auch Bücher über Musik (Nr. 32, 126, 166, 243, 244, 334, 558, 604, 724, 833, 848, 1055, 1393 ff.).

Leuckart, F. E. C. Leipzig, Dresdnerstraße 11. — 1) Für Geiger! Lehrstoff für den Violin-Unterricht von den ersten Anfängen bis zur Künstlerschaft; Vortrags- und Unterhaltungsstücke für eine und mehrere Violinen mit und ohne Begleitung; Haus- und Kammermusik; Konzertstücke. 32 S. gr. 8⁰. — 2) Mitteilungen für Männergesangvereine Nr. 3. 16 S. gr. 8⁰.

Liepmannssohn, Leo. Berlin, Bernburgerstraße 14. — Katalog Nr. 151. Porträts von Musikern, Schauspielern, Sängern und Tänzern, nebst einigen auf Musik bezüglichen bildlichen Darstellungen. 31 S. 8⁰ mit 611 Nummern.

Rahter, D. Leipzig, Rabensteinplatz 3. — Verlagskataloge: 1) Vokal-Musik, 28 S. 8⁰. 2) Pianoforte-Musik, 32 S. 8⁰. 3) Verzeichnis der Kompositionen P. Tschaikowsky's, 23 S. 8⁰. Die ersten sind mit je 2 Tafeln Komponisten-Porträts ausgestattet.

Simon, Carl. Berlin, Markgrafenstr. 101. — Verlags-Katalog 1901. Alphabetischer Teil, 192 S. 8⁰. (Der systematische Teil erscheint im Januar 1902).

Mitteilungen der „Internationalen Musikgesellschaft“.

Fragen und Antworten[1]).
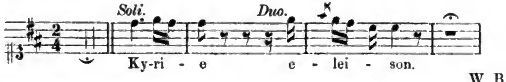
Fragen.

I. Can any reader inform me who is the composer of a Mass for eight voices and orchestra, the separate parts of which were printed (probably about 1820—30) under the following title: "Messa Otto Voci, Due Violini, Due Oboi, Due Corni, Violoncello, Timpani, ed Organo o accompagnamento generale. Prix: 25 fr. à Paris, De l'Imprimerie Musicale, rue neuve des Petits-Champs, No. 4". The 1st Violin of the Kyrie begins as follows:

1) Fragen und Antworten in dieser Abteilung können deutsch, englisch, französisch oder italienisch geschrieben werden.



and of the Soprano:



W. B. S.

II. Wer kann Auskunft über die Musik der folgenden Verse geben, die einem Gelegenheitsgedichte zu einer Kirchen-Einweihung entnommen sind und sich in einer lateinischen Chrestomathie in Österreich finden:

Benedicta tua Domino civitas Deo fidelis
Quia per te in te multae animae salvabuntur
Et in te multi servi Altissimi habitabunt
Et de te non pauci justi eligentur ad regnum aeternum.

E. v. Werner, Düsseldorf.

Antwort.

Je regrette de n'avoir pu répondre qu'un peu tard aux questions, judicieuses autant que bienveillantes, posées par M. Ilmari Krohn dans le No. d'octobre du Zeitschrift der IMG. Il m'excusera de l'avoir fait attendre.

Les cinq mélodies chinoises qui se trouvent à la page 526 de mon Etude sur la musique chinoise, ont été recueillies et publiés par le P. du Halde au tome III, page 267, de son grand ouvrage: Description historique, géographique, etc., de la Chine et des pays tartares, par le P. du Halde, de la Cie de Jésus, 4 vol. in-fol. — Lui-même les avait reçues, comme tous les Mémoires et documents de son ouvrage, des Pères missionaires en Chine, au commencement du XVIIIe siècle; mais il ne dit pas d'où elles ont été tirées ni à quelle époque elles ont été composées. Il ne fait pas, d'ailleurs, grand éloge de la musique chinoise, telle du moins qu'on la pratiquait alors; car de la musique ancienne il ne dit rien, et c'est trente ans plus tard seulement que le P. Amiot s'en est occupé.

La première des cinq mélodies, affirme M. Ilmari Krohn, se trouve reproduite par Weber dans son opéra de Turandot, sauf une note de la 7e mesure et la transposition de la mélodie un ton plus bas.

Le *ré* de la septième mesure est, effectivement, une faute de typographie, qui doit être corrigée comme l'indique M. Krohn. On corrigera de même la dernière note de la deuxième mesure du No. 4, qui est un *mi* (e), non un *fa* (f), comme on le voit à la quatrième mesure, qui répète le même motif.

Mais l'hypothèse, que ces mélodies sont peut-être écrites avec la clef d'Ut, 3e ligne, au lieu de la clef de SOL, 2e ligne, ne se vérifie pas dans le livre du P. du Halde, qui emploie de fait de la clef de SOL. Seulement, il y a erreur dans la copie qui ni avait été envoyée et que j'ai reproduite telle quelle; erreur facile à commettre, d'ailleurs, et qui s'explique, quand on a l'ouvrage sous les yeux. J'ai failli moi-même tout d'abord ni y tromper, lorsque je vérifiai dernièrement cette copie. Le P. du Halde a placé sa clef de SOL, non sur la 2e ligne de la portée musicale, mais sur la 1e; d'où il suit que la mélodie, au lieu d'appartenir au diapason du soprano, doit être ramené à celui de la basse et chantée une tierce plus haut.

Cette clef de SOL, 1e ligne, n'est plus en usage aujourd'hui; nous l'avons remplacée par la clef de FA, 4e ligne, qui produit exactement le même effet. Par conséquent, pour lire ces cinq mélodies dans leur ton véritable, il suffit de remplacer

partout la clef de SOL, 2e ligne, par une clef de FA, 4e ligne, sans avoir rien à changer au reste de l'écriture. Exemple:



Mais observons ici deux choses: 1° de quelque manière qu'on écrive ces mélodies, elles ne peuvent appartenir au genre anémitonique pur, puis qu'on y rencontre ça et là des intervalles de demi ton. On devra plutôt les considérer comme ayant été composées dans un genre mixte, tantôt anémitonique et tantôt diatonique, mais où l'échelle pentaphone est plus souvent employée que l'échelle heptaphone.

Sous ce rapport, la transcription a un ton plus bas avec la clef d'Ut, 3e ligne, serait fautive. Aucune échelle pentaphone ne peut contenir à la fois le FA (f) et le SI (♮). Les cinq termes de la progression harmonique qui, à partir de Fa, servent à composer cette échelle musicale, ne peuvent être que FA-DO-SOL-RE-LA, et l'échelle avec RE pour tonique devrait être:

RE-FA-SOL-LA-DO-RE.
D - F - G - a - c - d .

Le clef d'Ut, 3e ligne, est donc inadmissible. Au contraire, si l'on écrit les mélodies avec la clef de SOL, 1e ligne, ou, ce qui revient au même, avec la clef de FA, 4e ligne, comme cela doit être, on les trouve composées sur deux échelles pentaphones parfaitement régulières:

1e, 4e et 5e mélodies — SOL - LA - SI — RE - MI — SOL.
2e et 3e mélodies — DO - RE - MI—SOL - LA — DO,

sauf, bien entendu, les quelques passages diatoniques intercalés dans la mélodie.

2° — Ce que j'ai dit dans mon Etude de la composition modale, en apparence assez régulière, de ces cinq mélodies, reste vrai. Il ne faut que changer les modes qui ne sont plus ceux de MI et de FA; mais bien ceux de SOL et de LA. De fait, les notes principales de chacun de ces deux modes: SOL-SI-RE, d'une part et LA-DO-MI, d'autre part, reviennent constamment dans les mélodies et laissent à l'oreille le sentiment d'une tonique sur la première des trois notes. Mais, tandis que les mélodies composées sur l'échelle de DO sont du IVe mode anémitonique parfait, les autres composées sur l'échelle de SOL, sont du Ier mode imparfait. (Cf. Etudes de science musicale, 2e Etude, tome I, ch. IV. Modes anémitoniques, page 220).

Quant à la question Turandot de Weber, M. Ilmari Krohn a maintenant pour la résoudre tous les éléments que je pouvais lui fournir, et il en est capable plus que moi. Il nous dira donc ce qu'il faut en penser: réellement, Weber a-t-il utilisé dans son œuvre une mélodie chinoise, et dans quelle mesure, de quelle manière l'a-t-il fait? Il serait intéressant de le savoir.

Quoi qu'il en soit, je ne puis que remercier en finissant M. Ilmari Krohn de m'avoir fourni l'occasion de rectifier une erreur involontaire, dans mon Etude, encore qu'elle ne tirât nullement à conséquence pour la doctrine qui y est exposée.

A. Dechevrens.

Berlin.

Die Ortsgruppe vereinigte sich am 22. November unter dem Vorsitze von Prof. Fleischer zu ihrer ersten Wintersitzung, welche einen Vortrag des Prof. *Hermann Schröder* über »Die symmetrische Umkehrung in der Musik, ein Beitrag zur Harmonie- und Kompositionslehre« brachte. Der Vortrag ging von der schon von mehreren Forschern (von Öttingen, Fleischer u. a.) beobachteten Thatsache aus, daß die

Tonleitern, welche wir heutzutage von unten nach oben zu bauen pflegen, mit gleichem Rechte unter Beibehaltung genau derselben Intervallenfolge abwärts geführt werden können und dann ganz eigenartige Erscheinungen bieten. Aus Dur (mittelalterlich Jonisch) wird dann nämlich Moll (mittelalterlich Phrygisch), aus Mixolydisch wird Aeolisch und umgekehrt, nur Dorisch bleibt auch in der Umkehrung D—d. Bildet man in dieser umkehrenden Weise Melodien um, so daß jeder Schritt aufwärts durch das nämliche Intervall abwärts ersetzt wird und umgekehrt, so erhält man eine Art von Spiegelbild, vergleichbar dem Positiv und Negativ in der Photographie. Aus einer schwermütigen Weise in Moll wird dann natürlich eine lustige in Dur, ein fröhlicher Marsch verwandelt sich in ein sentimentales Nachtstück, ein Choral in ein übermütiges Liedlein. Damit ist die Form der musikalischen Parodie gewonnen. Diese Umkehrung kann dann ferner als Formprinzip in der Komposition, ganz besonders im Gegensatze bei der Sonate oder Symphonie, vortrefflich Verwendung finden, wo der zweite Satz die einfache Umkehrung des ersten Themas darstellen würde und somit trotz aller Gegensätzlichkeit im Charakter doch ganz logisch und gesetzmäßig aus dem letzteren entwickelt ist. Aber man kann noch weiter gehen und nicht nur die melodischen Fortschreitungen, sondern auch das ganze Harmoniesystem und die Akkorde in angegebener Weise umkehren, wobei aus einem Dur-Dreiklang ein Moll-Dreiklang wird. Schließlich kann man in polyphonen Stücken nicht nur die Melodien der einzelnen Stimmen umkehren, sondern auch die Stimmenordnung, so daß der Sopran zum Baß, der Alt zum Tenor und umgekehrt wird. Für alle diese Modifikationen wurden von Herrn *Willibald Bergau* am Klavier, von Fräulein *Vera Goldberg* und Herrn *Alexander Curth* im Gesang, sowie vom Herrn Vortragenden auf der Violine klingende Beispiele vorgeführt, die zum Teil sehr schön wirkten: eine Sonate von Mozart, das erste Präludium mit Fuge aus dem Wohltemperierten Klavier und eine Probe aus Bach's Kunst der Fuge, verschiedene Choräle und Volkslieder, ein Lied von Rob. Franz und dgl. Viele derselben erregten bei der Zuhörerschaft geradezu Sensation, wie denn überhaupt der Vortrag das lebhafteste Interesse erweckte und verdiente.

H. Abert.

Wien.

In der Ortsgruppe Wien der IMG. hielt am 18. November Herr Dr. Egon von Komorzynski einen Vortrag über »Die Entstehung des Textes der Zauberflöte«. Anknüpfend an seine im Frühling d. J. erschienene Biographie Schikaneder's versuchte der Redner die durch Jahre zur Tradition gewordene Annahme, Schikaneder sei ein Plagiator, zu entkräften; er berichtete ausführlich über das Quellenverhältnis der Dichtung und bewies die Wahrheit der Autorschaft Schikaneder's aus äußeren und aus inneren Gründen. Er betonte zugleich, wie wichtig es für uns sei, die Persönlichkeit der Dichter von Operntexten genau zu kennen und brachte zur Unterstützung dieser Behauptung mehrere Beispiele aus der Theatergeschichte vor. **O. Koller.**

Neue Mitglieder.

Aebly, O., Musiker. Rorschach (Schweiz).

Association des Artistes Musiciens. Genf (Schweiz).

Bennett, G. J., Mus. Doc. Minster Yard, Lincoln.

Brenet, Michel, 72 rue d'Assas, Paris.

Bridge, J. C., M. A, Mus. Doc., Christ Church Vicarage, Chester.

Buck, Percy C., M. A., Mus. Doc., 4 Woodlands, Harrow on the Hill.

Crofton, Sir Hugh, Bart. B. A. Mohill Castle (Ireland).

Dannreuther, E., Chester Studio, Gerald Road, London. S. W.

Dent, E. J., King's College, Cambridge (England).

Dölling, John, Organist an St. Petri. Allee 82, Altona a. d. E.

Edinburgh Society, The, of Musicians. 22 St. Andrews Square, Edinburgh.

Expert, Henry. 97 Boulevard Arago, Paris.
Gray, Dr. Alan. York House, Chaucer Rd., Cambridge (England).
Hoch's, Dr., Konservatorium (Dir. Dr. B. Scholz). Eschenheimer Landstraße 4. Frankfurt a. M.
Jäger, Frau Hertha. Alserstraße 25, Wien VIII.
Klose, Fräulein. Kriegstraße 11, Karlsruhe.
Matignon, Mons. 52, Rue du Palais Gallien. Bordeaux (Gironde).
Mc Iver, Sir Lewis, Bart. M. P. 25 Upper Brook St., London W.
Newman, Ernest. 54 Grove Street, Liverpool.
Serrano, Gregorio J., Maestro di Capella. Toledo (Spanien).
Singer, Josef, Oberkantor. Seilerstettengasse 4, Wien I.
Speyer, Eward, Ridgehurst, Shenley (Herts).
Tovey, Donald. Englefield Green, Egham, Surrey.
Walli-Hansen, Fräulein Dagmar. Fleischmarkt 2, Wien I
Waterlow, Herbert J., Highwood House, Kingston Hill, Surrey.

Änderungen der Mitgliederliste.

Boutarel, A. in Paris, jetzt Place Vintimille 3.
Dechevrens, A. in Paris, jetzt 23, rue Denfort-Rochereau.
Ecorcheville, J. in Paris, bis Juni 1902: Leipzig, Stephanstr. 8 III.
Humperdinck, Engelbert, Professor, nicht Wannsee, sondern Grunewald bei Berlin.
Kretzschmar, Hermann, Professor Dr. in Gautzsch, jetzt wieder Gaschwitz bei Leipzig, Villa Miethe.
Leseure, Gabr. — muß heißen **Lefeuve** —, in Paris, jetzt 10 rue Paul Lelong.
Neisser, A., Dr. phil., in München, jetzt Amalienstraße 38, Mittelbau II rechts.
Normand-Smith, Miss Gertrude in New York, jetzt City 286 West 70th Str.
Schering, Arnold, in Leipzig, jetzt Johannisgasse 3 III.

Von den **Beiheften** sind erschienen:

V. Heft. Karl Nef, Zur Geschichte der deutschen Instrumentalmusik in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Mit einem Anhange: Notenbeispiele in Auswahl. 79 S. 8⁰. Preis ℳ 3,—.

VI. Heft. Walter Niemann, Über die abweichende Bedeutung der Ligaturen in der Mensuraltheorie der Zeit vor Johannes de Garlandia. Ein Beitrag zur Geschichte der altfranzösischen Tonschule des 12. Jahrhunderts. 160 S. 8⁰. Preis ℳ 6,—.

Das IV. Heft, von Theodor Kroyer, Die Anfänge im italienischen Madrigal des XVI. Jahrhunderts, erscheint erst im Anfange des nächsten Jahres.

Berichtigung.

Im Inhalts-Verzeichnis unseres 2. Jahrganges ist S. 47 zu berichtigen, daß die symphonische Dichtung »Aljescha Popowitsch« nicht, wie angegeben von Sergei Tanejeff, sondern von Alexander Sergewitsch Tanejew aus St. Petersburg herrührt.

Ausgegeben am 1. Dezember 1901.

Für die Redaktion verantwortlich: Professor Dr. O. Fleischer, Berlin W., Motzstr. 17.
Mitverantwortlich: Dr. H. Abert, Berlin, Lützowplatz 14.
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig.




2. Ortsgruppen mit ihren Vorständen.

Ann Arbor, Mich.: Prof. Dr. *A. Stanley.*
Basel: Dr. *Karl Nef.*
Berlin: Prof. Dr. *O. Fleischer.*
Bern: Prof. Dr. *A. Thürlings.*
Bonn: Dr. *L. Scheibler* Göbenstr. 4.
Breslau: Prof. Dr. *J. Schäffer.*
Brüssel: Direktor Prof. *Aug. Gevaert.*
Cambridge, Mass.: Miss *A. C. Fletcher*, Harvard University.
Darmstadt: Privatdozent Dr. *W. Nagel.*
Düsseldorf: Musikdir. Prof. *Buths.*
Essen: *L. Riemann.*
Etschmiadzin: Archimandrit *K. Keworkian.*
Frankfurt a. M.: Dr. *Frank L. Limbert*, Cronbergerstr. 8.
Genf: Direktor *C. H. Richter*, 4 Boul. helvétique.
Hamburg: Prof. *E. Krause*, Neust. Fuhlentwiete 78.
Hannover: Musikdirektor *K. Weigel*, Veilchenstrasse 2 a.
Heidelberg: Prof. Dr. *Ph. Wolfrum.*
Helsingfors: Direktor Dr. *M. Wegelius*, Unionsgatan 17.
Kassel: Hofkapellmeister Dr. *Franz Beier.*
Königsberg, Ostpr.: vacat.
Kopenhagen: Dr. *A. Hammerich*, St. Blichersvej 18, F.
Leipzig: Privatdozent Dr. *Arthur Prüfer.*
London: Musical Association, President: Sir *Hubert Parry.*
Lübeck: Musikdirektor Prof. *C. Stiehl.*
Mailand: Bibliothekar *E. de Guarinoni.*
München: Professor Dr. *A. Sandberger*, Prinzregentenstrasse 48.
St. Petersburg: Excellenz Baron *C. von Stackelberg.*
Strafsburg i. E.: Prof. Dr. *Fr. Spitta*, Schwarzwaldstr. 4.
Stuttgart: vacat.
Tiflis: Kaiserl. Russ. Musikdirektor *Basil Korganow.*
Warschau: Warschauer Philharmonie (Filharmonii Warszawskiej).
Winterthur: Dr. *E. Radecke.*
Wien: Prof. Dr. *G. Adler*, XIX/I. Cottage, Lannergasse 9.

3. Central-Geschäftsstelle.

Vorsitzender: Prof. Dr. O. Fleischer, Berlin W. 30, Motzstr. 17.
Kassirer: Breitkopf & Härtel, Leipzig, Nürnbergerstr. 36.
Sekretär: Dr. *J. Wolf.*
Beisitzer: Major Dr. *O. Körte.* Dr. *H. Abert.*

Korrespondierende Mitglieder:
für England: Dr. *Ch. Maclean*, London.
- **Frankreich:** Professor *L. Dauriac*, Paris.
für Österreich: Dr. *R. Hirschfeld*, Wien.
- **Rufsland:** Redakteur *N. F. Findeisen*, St. Petersburg.
- **Skandinavien:** Dr. *A. Hammerich*, Kopenhagen.
- **Vereinigte Staaten von Amerika:** Prof. Dr. *A. Stanley*, Ann Arbor (Mich.).

4. Kartell-Vereine:

Musical Association in London, President: Sir *Hubert Parry.*
Vereeniging voor Noord-Nederlands Muziekgeschiedenis, Voorzitter: *D. F. Scheurleer*, Haag.



Die vierte Mitglieder-Liste ist erschienen.



Verlag von **Breitkopf & Härtel** in **Leipzig.**

Soeben erschien:

Hugo Goldschmidt, Studien zur Geschichte der italienischen Oper im 17. Jahrhundert. • •

Mit vielen Notenbeispielen. VIII, 412 S. 8°. geh. M. 10.—, geb. in Leinwand M. 11.—.

Dieses Werk führt den Musiker und Musikhistoriker in jene versunkene, aber immer noch bedeutungsvolle Zeit, in der die Wiege unserer modernen Musik stand, in der die heut noch üblichen musikalischen Formen zur Ausbildung gelangten, das Recitativ sich vor dem ursprünglich indentischen Sprachgesang loslöste, arioses — und Secco-Recitativ sich schieden, die Arie und Symphonie in ihren Grundtypen, Rhythmik und Melodik überhaupt am Tanz und Ballets sich ausbildeten. Gerade in der römischen Oper der ersten Hälfte des Jahrhunderts traten Sprache und Ton in jenes beider Elementen gerechte Verhältnis, an das die klassischen Meister anzuknüpfen bestimmt waren. Die Verdienste der römischen Musikdramatiker sind eingehend geschildert und nachgewiesen, dass sie einen weit bedeutenderen Einfluss auf die Gestaltung der Oper und der Musik überhaupt haben, als man gemeinhin annimmt. Insbesondere wird Stefano Landis Bedeutung endlich einmal ins rechte Licht gerückt, die hinter der Monteverdis kaum zurücksteht. Das zweite Kapitel bringt eine Schilderung der ersten Anfänge der Buffo-Oper, als deren Vater der Dichter Giulio Rospigliosi, der spätere Papst Clemens IX. anzusehen ist, da er erst die Musiker seiner Umgebung auf das Feld der Komödie geführt hat. Die ersten musikalischen Komödien werden eingehend erörtert, dabei wird gezeigt, wie auch hier der italienische Formensinn mit erstaunlicher Sicherheit die Grundlagen für das lebensfähigste Gebilde italienischen Volksgeistes gelegt hat. Den Abschluss bildet eine Abhandlung über das Orchester der italienischen Oper des 17. Jahrhunderts, die als Entstehungsgeschichte des modernen Orchesterspiels, überhaupt das grösste Interesse besitzt. Der umfangreiche Anhang, die Musikbeispiele enthaltend, macht dem Leser die Prüfung der im Text entwickelten Ansichten des Verfassers möglich und bietet eine reiche Fülle als Material für die Geschichte der italien. Oper.

Weihnachtsoratorium

für Soli, Chor und Orgel

von **Heinrich Schütz.**

Klavierauszug mit Text 3 ℳ.
4 Chorstimmen je 30 ₰. Text 10 ₰.

Das vom Kirchenmusikmeister Arnold Mendelssohn feinsinnig ergänzte und bearbeitete, wirksame Weihnachtsoratorium des »Vaters der deutschen Musik« Heinrich Schütz, dürfte leistungsfähigen Vereinen schon für die diesjährige Weihnachtszeit willkommen sein.

Leipzig. **Breitkopf & Härtel.**

MOPSUS

Eine Faunskomödia nach Maler Müllers Idylle

von **Wilhelm Volz.**

Klav.-Ausz. illustr. auf Büttenpapier 25 ℳ. Derselbe, Vorzugsausgabe in 60 nummer. Exempl. mit Unterschrift, auf holl. Bütten und Pergamentmappe mit Extraabzügen der Lithographien auf Japan 80 ℳ.

Das Werk verdient ebenso die ihm von musikalischer Seite überall zu teil gewordene Wertschätzung, wie einen Platz im Hause.

Norddeutsche Allgemeine Zeitung.

Leipzig. **Breitkopf & Härtel.**

Meister-



haft gearbeitete Musikinstrumente jeder Art direkt vom Herstellungsorte. **Wilh. Herwig in Markneukirchen i. S.** Illustrirte Preislisten umsonst und portofrei. Bitte anzugeben, welches Instrument gekauft werden soll.

BREITKOPF & HÄRTEL'S HAUSMUSIK

Besetzung:

1. Für Klavier, Streichquintett und Flöte.
2. Für Harmonium, Klavier, Streichquintett und Flöte.

Neu erschienen:

Beethoven, L. v., Op. 62. Ouverture »Coriolan«. (A. Faerber.) Klav.-St., Harm.-St. je 1.50 ℳ und 5 Stimmen je 30 ₰.

Cherubini, L., Balletmusik aus Anacreon. (F. H. Schneider.) Klav.-St., Harm.-St. je 1.50 ℳ und 6 Stimmen je 30 ₰.

Haydn, J., Symphonie Nr. 7 (C dur). (O. Taubmann.) Klav.-St., Harm.-St. je 1.50 ℳ und 5 Stimmen je 30 ₰.

Hierzu eine Beilage der Firma **Breitkopf & Härtel** in Leipzig: Volksausgabe Suppl. V. Breitkopf & Härtels Bibliotheken für den Konzertgebrauch sowie der Firma **D. Rahter** in Leipzig: Novitäten 1901 betr.



ZEITSCHRIFT

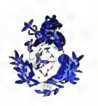
DER

INTERNATIONALEN MUSIK-GESELLSCHAFT

Jahrgang III * Heft 4

Januar 1902.

INHALT



LEIPZIG

DRUCK UND VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL.




Die

Internationale Musikgesellschaft

besteht gegenwärtig aus folgenden Abteilungen:

1. Sektionen.

Belgien: Direktor des Kgl. Konservatoriums Professor *A. Gevaert*, Brüssel.
Direktor des Kgl. Konservatorium-Museums *V. Mahillon*, Brüssel-Boitsfort, Villa Matvic.

Dänemark: Dr. *A. Hammerich*, Kopenhagen F., St. Blichersvej 18.

Deutschland, und zwar in

Baden: Professor Dr. *Ph. Wolfrum*, Heidelberg.

Bayern: Professor Dr. *A. Sandberger*, München, Prinzregentenstr. 48.

Elsafs-Lothringen: Professor Dr. *F. Spitta*, Straßburg, Schwarzwaldstr. 4.

Norddeutschland: Professor Dr. *O. Fleischer*, Berlin W., Motzstr. 17.
Excellenz Freiherr D. Dr. *R. v. Liliencron*, Schleswig.
Professor Dr. *C. Stumpf*, Berlin W., Nürnbergerstr. 14/15.

Sachsen: Professor Dr. *H. Kretzschmar*, Gaschwitz bei Leipzig.

Württemberg: vacat.

Finnland: Direktor des Musikinstitutes Dr. *M. Wegelius*, Helsingfors.

Frankreich: Professor Dr. *L. Dauriac*, Paris, 6 rue Val de grâce.
P. A. Dechevrens, O. J., Paris, 26 rue Lhomond.
Professor *M. Lussy*, Paris, 73 boulevard Beaumarchais.
Professor *A. Pougin*, Paris, 135 faubourg Poissonnière.

Grofsbritannien u. Irland: „English Committee of the Internationale Musikgesellschaft":
Sir *Hubert Parry*, President,
Mr. *Otto Goldschmidt*, Vice president,
MM. *Bridge*, *Cummings*, *Hadow*, *Mackenzie*, *Maclean*, *Maitland*, *Mc Naught*, *Niecks*, *Prout*, *Squire*, *Stanford*, *Taylor*.

Italien: Bibliothekar am Kgl. Konservatorium Professor *E. de Guarinoni*, Mailand.
Dr. *J. Wolf*, Berlin W., Augsburgerstr. 80.

Niederlande: *D. F. Scheurleer*, Haag.
Dr. *M. Seiffert*, Berlin W., Gobenstr. 28.

Österreich: Professor Dr. *G. Adler*, Wien XIX/I. Cottage, Lannergasse 9.

Ost-Indien: Dr. *A. M. Pathan*, Musician to H. H. the Maharaja, Baroda.

Rufsland (**europäisches**): Kommission zur Ausarbeitung der Statuten für die Sektion: *Serge Juferoff*, *Liberius Sacchetti* und Excellenz Baron *C. von Stackelberg*, St. Petersburg.

Schweden: Dr. *Svedbom*, Sekretär der Kgl. Musik-Akademie, Stockholm.

Schweiz: Direktor der Akademie der Musik *C. H. Richter*, Genf, 4 Boulevard helvétique.

Spanien: Académico und Professor *F. Pedrell*, Madrid, San Quintin 4.

Vereinigte Staaten von Amerika: Professor Dr. *A. Stanley*, Ann Arbor (Mich.).
Miss *Alice C. Fletcher*, Harvard University, Cambridge (Mass.).

Fortsetzung auf der 3. Umschlagseite.






ZEITSCHRIFT

DER

INTERNATIONALEN MUSIKGESELLSCHAFT.

Heft 4. **Dritter Jahrgang.** **1902.**

Erscheint monatlich. Für Mitglieder der Internationalen Musikgesellschaft kostenfrei, für Nichtmitglieder 10 ℳ. Anzeigen 25 ₰ für die 2gespaltene Petitzeile. Beilagen 15 ℳ.

Music in the North of England.

The real history of music in the north of England, in the higher sense, dates from 30th January 1858, the day on which Mr. Charles Hallé gave the first concert of the first season of the Hallé concerts in Manchester. These concerts were continued uninterrupted from that date until the death of Sir Charles Hallé in 1895; and as one looks back upon the programmes presented through nearly forty years, one wonders at their general excellence, the number of comparative novelties they contained, and the enormous energy and enthusiasm of the man who could do all that Hallé did, — for it must be remembered that besides always conducting the orchestra in Manchester he frequently figured as solo pianist, besides carrying his orchestra about to other towns in Lancashire and Yorkshire. It was Hallé, indeed, who made music in Manchester, and, to a very large extent, in Liverpool as well, where he was, until his death, conductor of the Liverpool Philharmonic Society. It is in Manchester, however, that the permanent influences of his work have remained, for Liverpool cannot compare with its rival in general appreciation of music. Manchester is probably the most musical city in England, outside London. Nowhere else have the audiences been so consistently fed on good things; nowhere else is the critical standard so high. This high standard has been further strengthened, in late years, by the excellent concert notices written by the critic of the "Manchester Guardian", — one of the most reliable judges of music we have at present.

On the death of Sir Charles Hallé, in 1895, Mr. Frederic H. Cowen was temporarily appointed conductor of both the Liverpool and the Manchester concerts. This arrangement lasted for two or three years, when, in accordance with a long-cherished scheme of some of the leading supporters of music in Manchester, Dr. Richter was invited to take up the conductorship of the Hallé concerts there. The committee of the Liverpool Philharmonic Society decided, however, in spite of the obvious advantages to be obtained in having the orchestra continuously under the one chief, to retain Mr. Cowen, who accordingly still holds the position of conductor of the Philharmonic concerts in Liverpool. It would perhaps be unfair to blame Mr. Cowen for

the apathetic condition into which these concerts have now fallen, for the real blame probably rests with the Committee. Be that as it may, however, there can be no question that while Manchester is now more musically alive than at any previous period of its history, Liverpool, so far as the Philharmonic concerts are concerned, is going steadily from bad to worse. Not only are novelties a rarety, but it is not often that the concerts contain a decently modern programme; while both chorus and orchestra leave much to be desired. The concerts have, in fact, for some time been little more than a fashionable resort for quite unmusical people, and are now almost devoid of any artistic influence. Dr. Richter visits Liverpool three or four times a year, but his concerts, unfortunately, are not so well supported as they should be.

The organisation that is most alive in Liverpool to-day is the Liverpool Orchestral Society, — half amateur, half professional that was formed, supported in its early years, and nourished into vigorous life by an enthusiastic amateur, Mr. A. E. Rodewald, to whom music in Liverpool owes more than to any other man with the exception of Sir Charles Hallé. Excellent work also was done at New Brighton, two or three years ago, by Mr. Granville Bantock, who, with not the best means at his disposal, and with a host of difficulties to contend against, gave a series of excellent orchestral concerts each Sunday during the summer months. One leading feature of Mr. Bantock's activity deserves special commendation, — his generous enthusiasm for the native school of music, and the unceasing pains he took over any new work by an English composer that came in his way. He was a thorough modern in feeling, and through him the ordinary concert-goer became acquainted with a good deal more of Liszt, Tschaikowsky, and the new spirit generally, than would otherwise have been the case. Mr. Bantock unfortunately went to Birmingham, but the good work he began is now being carried on, with similar enthusiasm, by Mr. Rodewald.

Outside Manchester and Liverpool, not much is done in Lancashire in the way of orchestral concerts on a large scale, with the exception of Blackpool, where, during the summer months, the Tower band, under Mr. Landon Ronald, performs some very good programmes. I ought not to omit the Kendal district, however, where choral music owes much to the unwearying activity of Miss Wakefield. More interest in the bigger forms of music seems to be shown in Yorkshire. Leeds, famous for its Festivales, has five good concerts during the winter season, three of these, conducted by Dr. Villiers Stanford, purely choral, the remaining two, conducted by Dr. Richter, choral and orchestral. Four concerts of the Hallé orchestra are also given at Bradford, two, conducted by Dr. Richter, of a general character, and two, entirely choral, by Dr. Cowen. There is also a permanent orchestra there, under Dr. Cowen, which gives six orchestral and three choral concerts each season. Sheffield possesses an excellent choral society, under the bâton of Mr. Coward. Halifax also has its choral society, and Dr. Richter occasionally visits the town. Further north, in the Newcastle and Bishop Auckland district, an enthusiastic amateur, Mr. N. Kilburn, is the good genius of music, — a man of wide culture and generous activity of a kind sorely needed in England at present. Chester does practically nothing for public music, the most important event there being the triennial Festival.

This, of course, is a brief statement of only the more prominent centres

in which music is publicly cultivated, and does not attempt to do more than broadly indicate the general activity of the art. In almost every fair-sized town in Lancashire and Yorkshire, choral singing is assiduously cultivated, and good chamber concerts can be had in scores of places. In private circles, also, the enthusiasm for music is very marked; while the number of students who enter the various colleges and academies seems to promise at any rate intelligent and instructed audiences for the future. Perhaps the best organisation of this kind is the Manchester College of Music, which, like everything else that is good in Manchester, owes its inception to Sir Charles Hallé. Here an excellent staff of teachers turns out a number of well-trained singers and instrumentalists; and the pleasing spectacle was witnessed in Manchester, the other evening, of a performance of Bach's great Mass under Dr. Richter, in which more than one of the leading parts was sung by students of the College. The only blot upon the musical reputation of Manchester is its imperviousness to new works of English composers. Its attitude on this question is no doubt partly due to the high standard that has always been placed before it, and partly to the fact that music there has been so long in the hands of foreigners that the audiences themselves have become almost denationalised. At all events, Liverpool is much more alert and receptive in this respect.

Altogether, music in the north of England is in a satisfactory condition, both the character of the programmes and the taste of the audiences steadily improving. One thing only is lacking to make that improvement more rapid, — competent musical criticism in the daily press. At present, with the exception of the "Manchester Guardian" critic, and Mr. Herbert Thompson of the "Yorkshire Post" the so-called musical critics are only reporters. Some day both the public and the editors will realise that the worst disservice that can be done to music is to have it ignorantly written about.

Liverpool. **Ernest Newman.**

La musique à Paris en 1901.

L'Ouragan d'Alfred Bruneau.

L'événement musical de la dernière saison à Paris n'est pas une de ces victoires dont l'effet se prolonge au delà de cent représentations. La Louise de Gustave Charpentier tient toujours l'affiche. Elle est jouée, à tout le moins, une fois par semaine et les Parisiens n'ont pas cessé d'y accourir. Même les provinciaux en vacances ont voulu y aller voir. Et ils s'en sont retournés pleins d'admiration pour l'œuvre et pour le musicien. Il semblerait, dès lors, que l'événement musical de la dernière saison à Paris fût ... la continuation du succès de Louise. C'est pourtant d'une autre œuvre que je vais parler, œuvre de volonté, de réflexion, de longue patience; œuvre d'un grand musicien? — Pas précisément, peut-être; à coup sûr d'un artiste

puissant et convaincu. L'Ouragan d'Alfred Bruneau n'a pas séduit le public et n'est pas fait pour séduire. Il s'y trouve peu de pages «agréables». Encore ces pages font-elles hors d'œuvre. Je ne sais combien de fois l'Ouragan dont la «première» eut lieu aux environs de mai aura l'honneur de figurer sur l'affiche. Je crains que sa fortune n' égale celle de Messidor. Je crains que l'Ouragan ne soit récompensé en raison inverse de son mérite. On sait assez que ces choses là arrivent.

Le fait est que le mérite de l'Ouragan est de ceux qui ne flattent pas les oreilles. Quand le premier thème se fait entendre, on n'a pas envie de regarder son voisin en esquissant un sourire. Et si l'on ne sait pas écouter, on se sent, dès les premières mesures, disposé à n'y rien entendre. — «C'est aussi ennuyeux que du Richard Wagner» disait une élégante assise à mes côtés. Et nous étions tenté de lui répondre: «Vous vous trompez, Madame, c'est beaucoup plus ennuyeux . . .» En quoi nous avions raison, s'il est d'usage que l'oreille musicale exige d'être récréée par la variété incessante des thèmes.

Il est pourtant un art où excelle M. Alfred Bruneau et dont «l'oreille» ne peut que lui savoir gré: c'est l'art d'éviter la monotonie au sens littéral du mot, c'est-à-dire «de rester toujours dans le même ton.» Quand on lit la partition de l'Ouragan, tout de même qu' à la lecture du beau Fervaal de Vincent d'Indy, on s'étonne que les clefs soient armées. On s'en étonne, et peu s'en faut que l'on ne s'en irrite. Car, outre les «accidents» propres à chaque mesure, il faut se rappeler ceux que le ton du morceau implique, je veux dire le ton de la première mesure ou même demi-mesure de la phrase. Rien ne fatigue le regard comme de lire l'Ouragan au piano, si ce n'est d'y lire Fervaal. Quant à l'oreille, elle s'habitue lentement à ces «nuances» perpétuelles, à ces descentes brusques d'un demi-ton suivies de reprise soudaine de l'échelon immédiatement supérieur. L'oreille s'accoutume plus lentement encore à ces modulations qu'on croirait «arbitraires» et contre la règle, parce qu'elles ne vont qu'à l'encontre de l'usage et qu'elles sont curieusement «préméditées». Bref, le texte musical de l'Ouragan est un texte à surprises, où pour dire comme un chroniqueur de la vieille roche «la science» l'emporte sur «l'inspiration». C'est qu'en effet, pour écouter l'Ouragan, il faut y aller de toutes ses oreilles et . . . de toute son intelligence. Et puis il faut commencer tout d'abord par ne pas prendre la musique d'Alfred Bruneau pour de la «musique d'opéra», ni pour de la musique de salon, ni pour de la musique de concert. Si je n'avais pas vu l'Ouragan au théâtre, les fragments exécutés à l'un des concerts du Chatelet m'auraient laissé insensible. J'aurais réclamé l'assistance du décor. Et, de fait, la «décoration» joue un rôle dans cette «action musicale» presque aussi «profondément musicale», que celle de Tristan, et, à notre avis, beaucoup moins simple. — «Quoi de plus simple, allez-vous me dire que l'action telle qu'Emile Zola l'a conçue et réalisée, sans doute à la prière du compositeur?» — J'admets, en effet que ce drame à six personnages dont un est superflu, dont un autre a tout l'air d'un personnage de «chœur» ainsi qu'au temps de la tragédie grecque: donc j'admets que ce drame à quatre personnages est aussi simplement «distribué» qu'il est possible. Si des personnages on passe à l'action, il est curieux à quel point on a su la réduire. Le titre est significatif: c'est un ouragan qui passe et s'ébat soudainement. Il dure un peu plus de vingt-quatre heures, pas beaucoup plus. La vieille

règle, soi-disant aristotélique, de l'unité de temps est satisfaite sans préjudice de la plus indispensable de toutes, celle de l'unité d'action. L'unité de lieu, elle aussi est presque respectée. C'est sur le même rivage que viennent sévir et la tempête qui engloutit les barques, et l'invincible amour qui étreint les âmes et abîme les consciences. Je ne suis pas bien sûr qu'en travaillant à leur commun drame, ni M. Zola, ni M. Bruneau aient songé au Tristan de Richard Wagner. Mais il est inévitable que le spectateur n'y songe. Car et l'auteur de Tristan et les auteurs de l'Ouragan ont travaillé sous l'influence de deux obsessions voisines. Aux uns et à l'autre l'amour est apparu comme une «puissance de ténèbres». Chez Wagner l'amour aspire à l'anéantissement par la mort. Chez Zola et Bruneau l'amour supprime brutalement les liens du sang, exige l'anéantissement par le meurtre de qui lui fait obstacle. Ici l'obstacle est double. Il vient d'un frère de «l'aimant» (qui n'est pas encore un «amant» et ne le sera jamais d'ailleurs) dont la femme est l'aimée. Il vient de la sœur de l'aimée, qui, elle aussi, est une aimante. Et tous aiment avec fureur. Landry aime sa femme avec une fougue que la possession exaspère. Sa femme, Jeannine, aime Richard, d'une passion d'autant plus insatiable qu'elle s'est laissée marier à Landry, cependant que Richard se taisait et fuyait vers les confins de l'Océan. Et Richard s'était tué parce qu'il croyait à l'indifférence de celle qu'il aimait, Jeannine, et ne voulait pas épouser celle qui l'aimait, la sœur de Jeannine, Marianne. Figurez-vous Richard au loin, Landry, Jeannine, Marianne vivant non pas ensemble, mais au même pays, et devinez combien tous ces gens se haïssent.

L'action est donc moins simple que celle de Tristan.

L'Ouragan se passe à Goël. Mais ce Goël n'est nulle part. On le situe «sur les bords de la mer» et c'est tout. Les personnages de l'Ouragan sont tout ce qu'il y a de plus impersonnels. Ils ont existé hier, ils existeront demain, toujours. Et l'on peut dire de ces gens ce que l'on disait naguère des héros d'un drame de Lemaître. «Ce ne sont pas des personnages: ce sont des états d'âme.»

Et comme ces choses si pleines d'horreur tragique ont lieu devant nous pendant que le vent siffle et que l'océan se soulève, engloutissant barques et pêcheurs, un rapprochement s'improvise entre «les deux ouragans». C'est à dessein qu'au moment même où ils ont déchaîné l'amour dans les cœurs des héros, les auteurs du drame ont déchaîné la tempête sur l'océan. Et c'est pourquoi les amis du symbole se sont improvisés admirateurs de l'Ouragan.

L'Ouragan est donc «un drame symboliste» écrit par un romancier naturaliste. Notre confrère et collaborateur Maurice Chassang a bien fait de souligner la curieuse rencontre, dans l'esprit de Zola, de l'imagination symboliste et de l'imagination naturaliste: curieuse à vrai dire mais nullement étrange. E. Zola, d'autres en ont déjà fait l'observation, l'emporte sur la plupart de ses contemporains, par la richesse des qualités épiques. Les étrangers n'y prennent point garde, et la traduction est souvent impuissante à faire saillir ces dons, car ils sont, après tout, ceux du poëte. Et un poëte ne se traduit jamais.

Nous avons paru oublier que l'Ouragan est un drame lyrique. Car nous avons peut-être trop insisté sur le «livret» qui, d'ailleurs, n'est pas un «poëme». L'Ouragan est en fort belle prose. Mais il est en prose. Nous

avons à montrer maintenant comment s'y est pris le compositeur pour souligner le caractère symboliste de l'œuvre.

Il s'y est pris de la seule manière possible: en réduisant le nombre de ses thèmes et en imitant, à sa manière l'auteur de l'Assommoir et de Germinal. La suite d'images évoquées par le nom de «Germinal» revient à travers le livre, comme une sorte de refrain ou plutôt de leitmotiv. Et c'est pourquoi l'auteur de Germinal était apte au livret d'opéra. En raison de ce qui vient d'être remarqué, la nouvelle œuvre commune d'Emile Zola et d'Alfred Bruneau sera dominée par un motif qui planera sur tout le drame et qui, si j'ose ainsi dire, en exprimera «musicalement» le titre. Le motif sera court. — Faute d'inspiration! — Ce n'est point du tout cela. M. Bruneau est capable de trouver des phrases principales de huit mesures, suivies de phrases incidentes de huit autres mesures, à la manière dont un maître est suivi par son valet. Mais ce qu'il aurait pu faire, il ne l'a point voulu faire, attendu qu'une «action musicale» est tout autre chose qu'un «opéra». L'Ouragan est une «action musicale» c'est-à-dire un drame fait d'éléments du type émotionnel ou passionnel, donc «un drame intérieur» dont, si la musique ne s'ajoutait pas au livret, nous ne connaîtrions que les causes. Au librettiste de nous les dire. Au musicien de développer les effets et de les approfondir. Mais plus la chose qu'il s'agit de développer et d'approfondir est brève et simple, plus elle devient, entre les mains de l'artiste, une matière souple et riche. A ce point de vue, de l'Attaque du Moulin, par exemple, à l'Ouragan, l'art d'Alfred Bruneau nous paraît en progrès. Le thème de «l'Ouragan» dont je serais fort embarrassé pour dire s'il me plaît ou déplaît, est comme l'élément musical du drame et le nom de «matière» lui convient on ne saurait mieux. Mais ce qu'il faut admirer, ce sont les variations de ce thème qui est à la fois évocateur d'images visuelles et, si l'on autorise l'expression, d'images sentimentales et passionnelles. Ce dont il faut louer le musicien, c'est d'avoir fondu sur ce poëme ainsi que l'oiseau carnassier sur une proie dont il sait les vertus nutritives, et d'en avoir nourri les quatre actes du drame. On nous objectera, je le sais, que Richard Wagner a fait la même chose et qu'il a dû le faire encore beaucoup mieux que M. Alfred Bruneau. — L'objection est misérable à moins qu'elle ne sous — entende une défense à quiconque n'est pas Richard Wagner d'écrire un «drame lyrique». Ainsi, le thème de tempête sera en même temps, le thème de passion. Et par cette destination double, il consommera l'unité de l'œuvre. Sur la scène, la tempête physique, et la tempête psychologique restent «deux». Dans l'orchestre, elles ne sont qu'une. Ainsi presque tout l'Ouragan est bâti sur un motif-organe dont les amateurs de curiosités pourraient se donner le plaisir de nombrer les apparitions et les variations. Et ce motif-organe en souligne le caractère symbolique.

Bâtir une action musicale sur un motif n'implique pas que jamais on ne sortira de ce motif ou de ce thème. Ce thème est comme le tronc de l'arbre. Mais du tronc sortent des rameaux et qui peuvent s'étendre. Ces «rameaux» ne manquent pas dans l'Ouragan. Qui les compterait n'arriverait pas à la dizaine. Mais peu nous importe que l'addition soit juste ou ne le soit point. L'essentiel est d'insister sur la manière dont M. Bruneau travaille. Il aime à varier ses broderies, non ses étoffes: et si c'est pour obéir à «la loi du genre» plutôt qu'à celle de son tempérament d'artiste, nous ne saurions décider. L'essentiel est que les genres auxquels il s'essaie soient en

relation étroite avec son tempérament d'écrivain. Et tel est, à n'en pas douter, le cas de l'Ouragan.

Ouvrons maintenant la partition de l'Ouragan et analysons le premier acte.

Après l'Introduction où apparait un premier développement du thème fondamental, un rivage vient s'étendre devant nous. Sur ce rivage, un vieillard, Gervais, une toute jeune femme, Jeannine. Et chacun alternativement commente le décor. Dans la coulisse, des chœurs se font entendre. Le drame est commence. On prie. Jeannine croit au calme de la mer. Gervais sent la bourrasque prochaine. Et la voix de Gervais s'associe aux voix du chœur dont le vieillard est le personnage «représentatif». Ce vieux serviteur de Marianne, la sœur de Jeannine et sa rivale d'amour, ne fera rien dans le drame sinon maudire les colères de l'Océan, ainsi que dans l'Attaque du Moulin, Marceline[1]) maudissait les cruautés de la guerre. Au «thème symbolique» appelons-le de ce nom pour le distinguer des autres — succède une vraie phrase, plus qu'un simple thème. Elle est chantée par les chœurs dans la coulisse et leurs voix alternent avec la voix basse du vieux Gervais. Puis c'est Jeannine: qui sur le même rythme mais sur un autre son et avec l'èlan de la jeunesse — et de la passion qui couve en elle — célèbre «l'île farouche, solitaire, battue par les vents».

Les rythmes lents s'accélèrent et nous touchons à un endroit fort curieux. Nous disions bien tout à l'heure quand nous disions que le drame, dès le lever du rideau commence. Car Jeannine, à peine les yeux fixés sur la mer, y aperçoit une voile: l'absent va revenir. Et l'accompagnement du chant de Jeannine prend des teints de rêve. Sa phrase «ondule». Dans Goël, ce pays d'élection de l'ouragan, il est une baie que toujours les vents respectent. C'est la «baie de Grâce» où se dresse «un arbre géant d'amour et de refuge». Et quand l'imagination de l'amoureuse Jeannine se porte sur cet arbre on dirait que son imagination a cessé de flotter. Elle voit une forme précise, et entonne un vrai chant de triomphe. Comme l'arbre, le chant, lui aussi, fièrement et superbement se dresse . . . . Presque aussitôt Landry, l'époux inquiet, fait irruption sur la scène. Et l'on dirait que la respiration de l'orchestre devient inégale. Les doubles croches alternent avec les croches, et aux groupes de notes brèves succèdent des silences. Nous réentendrons les mêmes mesures, à chaque entrée en scène de Landry. Ces mesures remplissent en effet la fonction d'épithète homérique.

Après le mari, parait Marianne, celle dont Richard n'a point voulu, celle qui pour se venger du refus de Richard, lui cachant l'amour de Jeannine, l'a contraint à partir. Des quatre rôles du drame le rôle de Marianne est celui où le compositeur a mis le plus de musique, j'entends de «musique chantante», ainsi que l'on disait au temps de nos pères.

Ce «rôle» confière au «personnage». Et puisqu'à propos de ce personnage nous parlons des «instants de détente» où il semble que s'assouplisse la trame sur laquelle se développent les formes musicales de l'œuvre, signalons, au premier acte, un intermède mélodique presque à la mode de jadis. C'est donc que la muse de M. Bruneau, même dans les instants

---

1) L'Attaque du Moulin est, par ordre chronologique, la seconde œuvre de Bruneau. Le sujet en est tiré d'une nouvelle de Zola. Dans ce drame, figure un rôle très important, celui de Marceline, femme de charge du vieux meunier Merlier. Marceline est souvent en scène, mais pour commenter l'action sans y prendre part.

très courts où elle paraît se mettre le plus à l'aise, ne parvient pas à ressusciter le «vieux jeu».

Après la sœur, l'aimé entre en scène précédé par un chœur de pêcheurs annonçant la tempête et où l'orchestre fait entendre le thème d'ouragan. Le thème a gardé sa suite mélodique, mais il a changé de rythme et de vitesse. Au lieu de «s'étaler», comme dans l'Introduction, il se ramasse et se précipite. Il reprendra son ancien rythme, mais sans rien perdre de sa vitesse, au moment où Jeannine et Richard se retrouveront en présence. Ce moment est décisif, on peut le dire, non seulement parce qu'il fait prévoir la catastrophe en engageant l'action proprement dite, mais encore parce qu'il souligne le caractère symbolique, et du titre de l'œuvre et du thème musical qui lui correspond. Et ce thème dure tout le temps que Richard, Jeannine et Landry restent en scène. Richard apporte «l'ouragan». Il lui aura suffit de paraître pour les frapper tous de son mal. La fin du premier acte est maintenant toute prochaine. Et quand les deux frères, devenus rivaux se sont séparés, Richard plein d'indignation contre le mari brutal, Landry plein de rage contre celui qui veut lui ravir sa femme, des accords éclatent dans l'orchestre, assez semblables aux accords qui accompagneront bientôt Landry dans ses projets de vengeance. Donc le premier acte de l'Ouragan résume l'œuvre et la caractérise.

Le second acte est l'acte d'amour. Le contraste de son prélude avec celui de l'acte précèdent fait penser à l'antithèse de deux autres préludes celui du «prologue» et celui du premier acte de Fervaal. Nous sommes dans «la baie de Grâce» et Jeannine s'y est refugiée. Elle dort sous l'arbre protecteur et l'orchestre chante son sommeil, ainsi que dans l'œuvre de Vincent d'Indy nous entendions chanter le sommeil du héros. Si j'osais comparer deux ouvrages inspirés par une «poétique» assez différente — pas si différente toutefois que M. d'Indy aimerait à s'en persuader, — je préférerais le second prélude de Fervaal au second prélude de l'Ouragan, mais j'aurais la franchise de préférer la scène d'amour d'Alfred Bruneau, et de beaucoup, à la scène d'amour de Vincent d'Indy. Nous ne manquons pas en France de jeunes amateurs ou même de critiques intolérants à l'égard de tout musique autre que celle de Wagner, et ne supportant pas quand d'autres «wagnérisent». Ceux-là disent que la scène d'amour d'Alfred Bruneau dans l'Ouragan a comme des rappels du second acte de Tristan et Iseult.

A l'acte d'amour succède l'acte de tempête et de meurtre. C'est celui qui a le devoir d'être le plus beau. Le sujet du drame ne l'exige-t-il pas? Le devoir a été rempli, car le troisième acte de l'Ouragan, le meilleur de tous, est presque, en son genre, un chef-d'œuvre.

Il est composé comme les deux actes qui précèdent et fait de deux parties: l'une, pittoresque, et d'un caractère «épique» l'autre pendant laquelle le drame suit son cours. Ce cours, nous le savons depuis la fin du second acte, touche à son terme. Après le duo des amants, vient le duel entre les frères ennemis. L'un des deux est de trop. Landry frappera . . . ou sera frappé. La tempête et la vengeance séviront d'une fureur commune. Il n'y a pas à s'étonner de la conception puisque telle est l'idée maîtresse du drame. Mais les difficultés de réalisation étaient sérieuses. Il fallait éviter de donner trop d'importance à l'élément pittoresque et de lui sacrifier l'élément dramatique. Et, d'autre part, si la crise passionnelle durait trop, on allait contre la vraisemblance, et le «drame lyrique» dégénérait en «opéra».

A vrai dire, la scène de meurtre — où c'est Landry et non Richard qui succombe — est «matériellement» plus longue que dans un drame sans musique. Et pourtant elle donne, non point malgré la musique, mais à cause d'elle, l'illusion d'une rare brièveté. Ceci est d'un compositeur très-intelligent. Mais là où le talent du compositeur s'élève à des sommets qu'il ne semble avoir encore jamais atteints, c'est dans le prélude où l'élément dramatique et l'élément pittoresque se pénètrent si intimement, que plus nous tremblons pour les pêcheurs que l'océan va engloutir, plus nous tremblons pour les autres, pour ceux qui vont venir, et que nous avons peur de voir arriver. Il y a là un de ces effets où l'écrivain belge Maeterlinck excelle, effets d'épouvante obtenus par l'accumulation des répétitions. Mais l'horreur tragique excitée par des paroles est peu de chose auprès de celle que le musicien réussit à éveiller, car s'il lui est possible de «varier» ce qu'il répète, il lui est par là même permis de se répéter plus longtemps sans avoir à craindre d'impatienter l'auditeur.

Disons comment le drame se précipite et s'achève. Marianne a soufflé dans l'âme de Landry la fureur du meurtre. Richard vient chercher Jeannine. Marianne l'arrête, lui avoue qu'elle l'aime, lui propose de partir. Richard refuse. Jeannine le rejoint prêt au départ Landry lève le couteau. Marianne prévient le coup, en frappant elle-même celui dont elle avait armé le bras. Et c'est le troisième acte.

Au quatrième, l'Ouragan a passé. Les passions ne se sont point rétirées des âmes qu'elles avaient envahies. Elles y demeurent, mais s'y apaisent. Richard s'éloigne en présence des deux sœurs silencieuses, renonçantes, et, par leur commun sacrifice, à jamais réconciliées.

Ce que nous venons de faire sur la dernière œuvre de M. Alfred Bruneau n'est pas une analyse complète, tant s'en faut, puisque nous avons dit qu'une faible part de ce qu'il y aurait à dire. Il est même un personnage sur l'existence duquel il nous a plu de nous taire, la petite Lulu. Lulu est une manière de créole qui devrait, tout au moins, avoir les cheveux crépus et la peau tannée. Elle vient on ne sait d'où. Ce doit être des pays chauds. Car elle a le goût des couleurs voyantes. Et elle pousse le dévouement pour son maître jusqu'à la passion. Je ne suis pas bien sûr qu'elle n'aime Richard plus véritablement que Marianne ou même Jeannine. Et pourtant elle eut laissé son maître emmener Jeannine. Même elle l'eut aimé si MM. Zola et Bruneau lui en avaient donné la permission. Quant à nous, si nous avions reçu du ciel «l'influence secrète» dont parle le vieux Boileau et que nous eussions été capables de mettre sur pied une œuvre telle que l'Ouragan, nous eussions laissé Lulu manger tranquillement des bananes sur les bords de l'Océan Indien. Cette petite intruse nous est d'une perfection intolérable. Ce qu'elle chante est assurément joli. Et à ce qu'elle aime chanter on devine que Massenet pourrait devenir son musicien de prédilection. Et c'est pourquoi mieux valait la condamner au silence . . . et à l'absence.

Puis nous n'avons rien dit, non plus, du quatrième acte, écrit aussi diligemment que les autres, mais qui semble trop long, bien qu'il soit assez court. C'est l'acte d'adieu. Puisque la tempête a cessé de gronder, il est temps que les naufragés rentrent chacun dans sa vie. Je crois bien qu'il y a là des

pages émouvantes. Mais nous avons été secoués par le troisième acte, secoués jusqu'à l'épuisement. Et il ne reste plus en nous de quoi nous attendrir.

Ainsi d'autres, après nous, plus complètement que nous, et de plus près que nous étudierons l'œuvre de MM. Zola et Bruneau. Cette œuvre mérite, d'ailleurs une lecture attentive. Nous en avons vraisemblablement assez dit pour qu'on ne doute ni de son importance ni de sa signification. Depuis février 1900, Louise est le plus grand succès de l'Opéra-comique. Depuis l'Ouragan, je n'ai pas cessé d'aimer Louise, mais j'hésite à mettre Louise au-dessus de l'Ouragan.

Paris. **Lionel Dauriac.**

Das Mozartfest der Königlichen Oper in Berlin

vom 20. bis 25. November 1901.

Sechs Tage Mozart — sechs Tage im Paradiese! Himmlischer Wohllaut und göttliche Kunst!

Den Anstoß zu diesem Mozart-Feste gab die Cmoll-Messe, sonst lag keine besondere Veranlassung vor. Freuen wir uns, daß es keines »historischen« Gedenktages bedurfte, um Mozart zu feiern. Die General-Intendantur der Königlichen Schauspiele wollte beweisen, daß sie Mozart's Musik heilig zu halten entschlossen sei, und bot alles auf, um den Meister zu ehren, vor dem jeder Streit der Parteien verstummt, und dem alle Musikfreunde in einträchtiger Andacht lauschen. Das Fest gelang vollkommen. Vermißt haben wir nur eins, nämlich ein Mozartsches Klavierkonzert.

Über den ersten Tag mit der großen Messe in Cmoll wollen wir zuletzt sprechen, weil diese eine eingehende und kritische Besprechung erfordert. Den Reigen der Opern eröffnete am zweiten Abend die alte liebe »Zauberflöte«, bei der es uns immer zu Mute ist, als kämen wir von einer langen Reise nach Hause.

So kindlich, um nicht zu sagen kindisch im Einzelnen der Text Schikaneder's auch ist, der Grundgedanke, der alte, nie ausgefochtene Kampf zwischen Licht und Finsternis, zwischen Humanität und Fanatismus, packt bei Mozart's Musik immer wieder. Wenn Goethe einen zweiten Teil der »Zauberflöte« zu dichten unternahm, so erklärt sich das eben aus der ihm sympathischen Grundidee, mag nun das Freimaurerwesen dabei mitgespielt haben oder nicht. Aber das Fragment beweist, daß sich auch die volkstümlichen Gestalten Papagenos und Papagenas der Anerkennung des Dichterfürsten erfreuten. Er verschmähte sogar nicht Schikaneder's Scherze mit Pa—pa—geno u. s. w. Deshalb möchten wir, in Bezug auf die im allgemeinen prächtige Berliner Ausstattung der Oper daran erinnern, daß Goethe den Klängen der Zauberflöte (und allerdings auch des Glockenspiels) allerhand Getier, als da sind: Löwen, Bären, Affen, Hasen, Kaninchen, Papageien, Feldhühner und Vögel jeder Art, nachgehen läßt und damit die ursprüngliche Auffassung dieser Scene verrät. Hier war sie etwas dürftig nur von Affen belebt, die sich auch schleunigst wieder zurückzogen, was man nur billigen konnte. Es empfiehlt sich aber, die Aufmerksamkeit des Zuschauers durch Mannigfaltigkeit zu zer-

streuen, damit er nicht anfange, die einzelnen Exemplare auf ihre zoologische Echtheit hin zu prüfen. Eine allgemeine Anmerkung fügt sich hier am besten ein. Während des ganzen Festes fiel uns ein mit der Pracht der Dekoration und der tadellos klappenden Maschinenkunst des Herrn Brandt schwer zu vereinbarendes Maßhalten in Massenwirkungen auf. Das Prinzip der »leeren Bühne« mag sich aus musikalischen Gründen rechtfertigen, aber manchmal, vor allem in den großen Finales, dürfte das Gegenteil am Platze sein. In unserer Jugend kam z. B. Sarastro auf einem prächtigen, von Panthern gezogenen Wagen gefahren, jetzt kommt er zu Fuß; und der glänzende Ball bei Don Juan schrumpfte dem Septett zu Liebe zu einem Tänzchen zusammen. Uns gefiel die alte Art besser.

Am dritten Abend, der zwischen »Figaro's Hochzeit« und einer Kammermusik-Aufführung die Wahl ließ, entschieden wir uns für die letztere und Meister Joachim, weil man den »Figaro« öfter hören kann als ein Trio, Quartett und Quintett von Mozart. Man hatte natürlich drei Perlen Mozartscher Kammermusik ausgewählt, darunter die kostbarste von allen, das Streichquintett in Gmoll, dessen Adagio allen Wandlungen der musikalischen Formen trotzen wird. Wie man bei der herrlichen Musik, wenn auch unter dem Ausdrucke des Entzückens, von »Rokokomusik« sprechen kann, ist uns unbegreiflich. Glücklicherweise kümmert sich der unbefangene Hörer — d. h. der denkbar beste — um solche Redensarten nicht, sondern hört und genießt. Auch der modernste Mensch kann sich an dem langsamen Satze des Quintetts genau so erbauen wie an einem Beethovenschen Adagio aus seiner spätesten Zeit. Im Trio spielte Herr Weingartner mit übertriebener Zurückhaltung; ein Bechstein ist nun aber einmal kein Spinett, also wozu?

Seinen ersten Höhepunkt erreichte das Fest am vierten, dem Orchesterabend, mit den drei großen Symphonien in G moll, Esdur und C dur. Neben ihnen hatte das Violinkonzert in A dur einen schweren Stand; der erste Satz lag dem Solisten am wenigsten, wie leise Schwankungen der Intonation bewiesen; die beiden anderen gelangen gut. Bei dem ersten und zweiten hatten wir das erste und einzige Mal während des ganzen Festes die Empfindung, als läge ein leiser Staub über Mozart's Musik, aber der großartige dritte Satz stellte das Werk wieder auf die Höhe. Und nun die Symphonien! Beim Heimgehen hörten wir die treffende Bemerkung: »Wenn man nach Hause kommt, weiß man nicht, welches die schönste war«. Die Königliche Kapelle spielte wundervoll, und Felix Weingartner dirigierte. Wir wußten bis jetzt nicht, wie liebenswürdig dieser Kapellmeister sein kann. Die drei ersten Sätze der Jupiter-Symphonie, offenbar eines seiner Lieblingsstücke, dirigierte er mit der Zärtlichkeit einer Mutter, die jeden Schritt ihres Kindes bewacht; alle Feinheiten brachte er heraus. Nach dem Menuett sprang ein begeisterter Hörer auf und rief ein schallendes Bravo durch das Haus, das diesem Signal mit einem Beifallssturme folgte. Werden Zeiten kommen, in denen die deutsche Jugend diese Symphonien nicht mehr, wie unsere Generation noch durch den Hausgebrauch sozusagen auswendig lernt, nicht mehr die himmlischen Trios summt und sich nicht mehr mit dem Jupiter-Finale vergeblich abmüht?

Mit Spannung sahen wir dem fünften Abend entgegen, der den genau nach der ersten Prager Aufführung (1787) neu einstudierten »Don Juan« bringen sollte. Sagen wir es mit einem Wort: die Vorstellung machte den Eindruck einer blitzblanken Première, auch abgesehen von einigen neuen

reizvollen Dekorationen von der glücklichen Hand des Herrn Quaglio. Richard Strauß dirigierte mit Feuer, aber auch mit Umsicht, und begleitete die Secco-recitative meisterhaft, wobei er sich mit der rechten Hand Freiheiten erlaubte, die wir grundsätzlich billigen. Es war eine Lust zu sehen und zu hören, wie aufmerksam und frisch sämtliche Mitspieler ihre Rollen anfaßten und durchführten.

Die sorgsame Einstudierung stellte die Oper von vornherein auf den richtigen Boden durch die dramatische Wucht des Anfanges, dessen atemraubende Wirkung wir diesmal voll empfanden und während der ganzen Oper verspürten. Der nachhaltige Eindruck dämpfte den Buffocharakter der Nebenhandlung von vornherein ab. Ferner brachte die Neueinstudierung die Zerlinenpartie endlich zur verdienten Geltung und damit Klarheit in den Gang der Handlung. Am interessantesten aber war uns die Wiederherstellung des ursprünglichen Schlusses, die schon einmal, beim Jubiläum 1887, versucht worden ist. Was sich dafür sagen läßt: Mozart's Wille und musikalische Bedeutung, bleibt aber ohnmächtig gegen den Zwang der Gefühle. Der Schluß ist nicht zu retten! Seine Streichung ist kein Unrecht gegen Mozart; denn, während Zusätze unerlaubt sind, muß sich Strich unter Umständen auch der größte Komponist und Dichter gefallen lassen. Offenbar wollte Mozart durch den Schluss den Charakter der *opera buffa* wiederherstellen. Aber dieser Charakter ist mit der Komthurscene unwiderbringlich dahin. Das Wunderbarste an der Meisteroper ist die unerhörte Steigerung des zweiten Aktes, in der Mozart's Genie alle Formen, alle Schranken durchbricht und den höchsten Eingebungen rücksichtslos folgt. Die Einladung an den Komthur leitet den eigentlichen Schluß ein. Welcher Komponist der Neuzeit würde überhaupt auf den Gedanken kommen, diese Scene so zu komponieren, durchzittert von ahnungsvollem Grauen, und dennoch voll des entzückendsten Wohllautes? Von da ab drängt die wunderbare Musik vorwärts bis zum erschütternden Auftreten des Komthurs und zu Don Juan's grausigem Untergange. Die Geistergestalt versinkt, Don Juan nach ihr, Flammen schlagen empor, Rauchwolken steigen auf, dann erhellt sich der Kronleuchter in Don Juan's ödem Saale. Nichts verrät, daß Furchtbares soeben geschah, bis Leporello — unter dem Tisch hervorkriecht und den Hereinstürmenden die Stelle zeigt, wo der Gerichtete im Boden verschwunden ist. Und diesem abgefeimten Lügenbolde glauben die guten Leute aufs Wort? Auch wenn sie Leporello's und seines Herren Schliche und Ränke, für die sie soeben Rechenschaft fordern wollten, nicht zur Genüge kennten, würde es uns doch unglaublich scheinen, daß sie Leporello's Erzählung und Besserungsgelübde ohne weiteres für bare Münze annehmen, anstatt einen neuen losen Streich des sauberen Patrons zu vermuten. Und dann die schöne Moral: »Wie man lebet, stirbt man auch!« und die hübschen Aussichten auf die Hochzeiten der verschiedenen Liebespaare! Dieser Schluß ist und bleibt philiströs und nach unserem Empfinden unerträglich. Der Zuschauer ist durch die Komthurscene zu tief erschüttert, als daß er ein solches Nachspiel vertragen könnte. Noch eins! Das Versinken Don Juan's in die Erde macht nicht den geringsten Eindruck. Wir haben uns den Kopf zerbrochen über die Frage, woran wohl die Schuld läge, und glauben den Grund gefunden zu haben: Schuld trägt die Wiederholung desselben Vorgangs. Versinkt der Komthur, so darf Don Juan nicht versinken; denn der Mörder verfällt dem Reiche der Finsternis, während sein Opfer in das Reich des Lichtes zurückkehrt. Will man den Höllenofen, die

Puppe und die Teufelchen von früher nicht, so könnte man vielleicht folgendermaßen verfahren: Beim Versinken des Komthurs bricht das Gewitter mit voller Macht aus, die Scene verfinstert sich. Don Juan, an den Seitenthüren durch lodernde Feuer zurückgeschreckt, stürmt dem Mittelausgang zu. Da teilt sich die Wand, im fahlen Lichte erscheint die Statue des Komthurs, und ein greller Blitz zuckt hernieder. Don Juan sinkt um und verschwindet in den Rauchwolken des brennenden Hauses. Wir stimmen also für die Streichung des Nachspiels, danken aber der General-Intendantur für seine Vorführung, die ungefähr alle zehn Jahre wiederholt zu werden verdient, weil die inzwischen herangewachsene Generation immer begierig sein wird, den originalen Schluß selbst kennen zu lernen.

Der sechste und letzte Abend schenkte uns die feinste, aber für die Darsteller anstrengendste Mozartsche Oper, nämlich »Così fan tutte«. Man fällt hier wirklich aus einem Entzücken in das andere. Die Oper enthält weniger ausgeprägte Melodien als z. B. »Figaro«, dafür aber eine schier unerschöpfliche Fülle von wundervollen Ensemblesätzen und Feinheiten. Auch die Begleitung steckt voll von geistreichen Zügen, man achte z. B. auf die Hörner und überhaupt auf die Bläser! Wäre Ferrando nicht bloß im Spiel sondern auch im Gesange seinem Kameraden Guglielmo ebenbürtig gewesen, so würde die Oper den absoluten Höhepunkt des ganzen Festes gebildet haben. Aber auch so war die Vorstellung eine Meisterleistung. Der Marchese Alfonso wurde von Herrn Knüpfer vollendet gesungen und gespielt; diese feine Komik liegt dem Künstler besser als die gröbere Figaro's. Frau Herzog und auch Fräulein Rothauser, die uns im »Don Juan« etwas ermüdet dünkte, waren in den Rollen der beiden Bräute über jedes Lob erhaben, und Fräulein Gradl bot als welterfahrenes Kammerkätzchen ein Kabinettstück. Den Hauptgenuß des Abends bildete das Pianosingen. Wie mühelos lauschte das Ohr dem fein abgetönten Wohllaut! Leider trägt diese entzückende Oper den Wurm im Herzen; das Libretto ist ihr schlimmster Feind. Wohl sind wir daran gewöhnt, daß auf dem Theater mit der Liebe gespielt wird, aber hier geht das Spiel mit edlen Gefühlen entschieden zu weit. Und an dem peinlichen Zwiespalt ist Mozart selber schuld — glücklicherweise selber schuld. Denn wo sich ihm die Gelegenheit dazu bietet, schlägt er die edelsten Töne zum Preise wahrer Liebe an. Unser Herz wird gerührt, aber unser Mund kann nun nicht gleich wieder lachen, wenn unmittelbar darauf mit der Liebe neuer Spott getrieben wird. Dieser Widerstreit der Gefühle wirkt verhängnisvoll. Da ein Umdichten des Textes unmöglich ist, so wird die Oper leider nie volkstümlich werden.

Das Hauptstück des ganzen Mozartfestes war als »Neuheit« die große C moll-Messe. Mit geschickter Entschlossenheit sicherte sich die Königliche Oper den Ruhm, sie zum ersten Mal in Berlin zu Gehör zu bringen. Wir empfehlen sie, soweit sie ursprünglich Mozartisch ist, den Freunden ernster Musik aller Welt, weil sie zwei Chöre enthält, die bei Mozart einzig dastehen, nämlich das fünfstimmige *Gratias* und den Doppelchor *Qui tollis*, und einen ganz eigenartigen Solosatz, das Quartett *Benedictus*. Diese drei Stücke sind ersten Ranges. Die beiden Chöre erreichen Händel und kommen Bach nahe, wenn auch das *Qui tollis* mit dem der H moll-Messe keinen Vergleich aushält. Dem Hofkapellmeister a. D. und Dirigenten des Mozartvereins in Dresden, Herrn Alois Schmitt, gebührt der Dank der musikalischen Welt dafür, daß er die Messe der Vergessenheit entrissen hat. Aber mit seiner Wertschätzung

im allgemeinen und seiner, an sich durchweg geschickt gearbeiteten Vervollständigung im besonderen können wir uns nicht einverstanden erklären. Ja, gegen einen Teil der Ergänzungen erheben wir lauten Einspruch.

Wir müssen zunächst Bekanntes wiederholen. Einem Herzensgelübde zufolge machte sich Mozart nach der Verheiratung mit seiner Konstanze (August 1782) in Wien an die Komposition einer breit und tief angelegten Messe in Cmoll, die etwas ganz Besonderes werden sollte. Eifriges Studium Händel's und Bach's in diesen Jahren wirkte unmittelbar auf seine Arbeit ein. Er vollendete aber nur das *Kyrie*, *Gloria*, *Sanctus* und *Benedictus*. Das *Credo* blieb ein Bruchstück, und das *Agnus Dei* fiel ganz aus. Die vier fertigen Teile brachte er gelegentlich des ersten Besuches mit Konstanze beim Vater in Salzburg am 25. August 1783 zur Aufführung, wobei seine junge Frau die Sopranpartie sang. Ob er für diese Gelegenheit die Messe durch Stücke seiner anderen Messen ergänzte oder nicht, hat bis jetzt nicht festgestellt werden können. Die Instrumentierung beweist, daß die Cmoll-Messe von vornherein auf Salzburg und die dort zur Verfügung stehenden Mittel berechnet war. In der Folge ließ er die Arbeit liegen und verwandte im Jahre 1785 das *Kyrie* und *Gloria* für das italienische Oratorium *Davidde penitente*, dessen Komposition er zugesagt hatte.

Schmitt hat das Verdienst, den Wert der unvollendeten Messe wieder erkannt zu haben [1]. Eine Neuausgabe empfahl sich; aber der Herausgeber hat das Bruchstück durch Ergänzungen vervollständigt. War sein Gedanke an sich richtig, und wie führte er ihn aus? Darum handelt es sich. Ob die Vervollständigung durch die Zwecke des katholischen Kultus geboten war, wissen wir nicht; für den Konzertgebrauch konnte sie nur dann in Frage kommen, wenn das Vorhandene nicht genügte, oder wenn die komponierten Teile von so außergewöhnlichem Werte erschienen, daß der Wunsch, sie zu einem einheitlichen Kunstwerk ergänzt zu sehen, zwingend wurde. Schmitt entschied sich für die Ergänzung, wir sprechen uns dagegen aus. Der Angelpunkt der ganzen Frage ist die Beurteilung der Musik. Der Herausgeber sagt in der Vorrede: »Mozart hat in keinem seiner Werke, das *Requiem* ausgenommen, den erhabenen Ernst und die tief religiöse Weihe seiner großen Cmoll-Messe wieder erreicht, geschweige denn überboten«. Dies Lob halten wir für übertrieben. Allerdings giebt es für die Kirchenmusik keinen andern als den persönlichen Maßstab, und hier spricht die Konfession mit. Zwar ist die Musik an sich niemals dogmatisch, sondern nur religiös. Aber selbst bei dem allgemein christlichen Inhalte einer Messe wird das Urteil davon abhängen, ob man in der katholischen oder in der protestantischen Mystik lebt; denn beide sind grundverschieden. Man denke nur an die Auffassung des *Et incarnatus est* bei Bach und bei Beethoven! Wir Protestanten sind durch Bach zu sehr verwöhnt, als daß wir dieser Messe »tiefe religiöse Weihe« zusprechen könnten, so schön die Musik an sich in vielen Sätzen auch ist. Nur einmal, beim *Qui tollis* haben wir ähnliche Empfindungen gehabt wie bei Bach. Mit dem Requiem kann sich die Messe in dieser Beziehung nicht im entferntesten messen. Das *Domine Deus*, das *Quoniam*, ein Teil des *Gloria in excelsis*, die 23 Takte lange Schlußkadenz des lieblichen *Incarnatus est* sind für uns nicht religiös, das *Kyrie* und der trutzige Charakter des *Credo in unum Deum* zum mindesten nicht ergreifend. Auch fehlt es an

1) Vgl. Zeitschrift der IMG. III, S. 32.

Einheitlichkeit. Gleich bei den ersten Takten des *Laudamus te* sagten wir uns erstaunt: das ist ja der alte Graun! Zu unserer Überraschung fanden wir bei Jahn, den wir absichtlich erst nach der Aufführung einsahen, genau an dieser Stelle (Hasse und) Graun als Vorbilder angeführt. Unsere Empfindung kann also nicht aus zufälligen persönlichen Momenten erklärt werden. Wir lasen nun Jahn's Beurteilung der Messe und kamen zu der Überzeugung, daß dieser beste Mozartkenner auch hier genau den Nagel auf den Kopf trifft. Nur wenn er in der Messe mehr ein Werk des Studiums als innerer Nötigung sieht, behauptet er Unbeweisliches. Für seine Auffassung spricht die unleugbare Thatsache, daß Mozart die Arbeit liegen ließ und zwei Jahre später für den *Davidde penitente* benutzte. Das läßt nicht darauf schließen, daß ihm die Messe als solche eine außergewöhnliche Herzenssache gewesen ist, wenn er auch nach Nissen die Musik selbst besonders liebte. Gegen Jahn kann man anderseits die Salzburger Aufführung ins Feld führen. Diese Nebenfragen sind übrigens an sich gleichgültig; gefährlich aber werden sie, wenn man Schlüsse, die auf solchen Nebenwegen gefunden wurden, zur Hauptsache macht. Das thut der Herausgeber, wenn er sagt:

»Nach Wien zurückgekehrt, war der Meister zunächst durch Unterrichtgeben und Arbeiten zu seinen zahlreichen Akademien übermäßig beschäftigt. Zur Komposition von Kirchenwerken bot sich keine Gelegenheit. Zu Anfang 1785 trat jedoch ein Umstand ein, der für die C moll-Messe verhängnisvoll werden sollte. Aufgefordert, in wenig Wochen ein italienisches Oratorium zu schreiben, welches zur Fastenzeit im Burgtheater zu wohlthätigem Zwecke aufgeführt werden sollte, übernahm der allzeit zuvorkommende Meister diesen Auftrag. Doch außerstande, in der gegebenen Zeit ein so umfangreiches Werk neu zu komponieren, griff er zu seiner Messe und verwendete die größere Hälfte davon für das Oratorium.«

Hier hat Oulibicheff (I, 210), dem Schmitt folgt, das Gras wachsen hören. Woher weiß er dies alles? Nissen begnügt sich (S. 490) mit vier Worten: »Die Zeit war kurz«. Da beide aber gerade in Bezug auf die C moll-Messe die falsche Angabe machen, daß Mozart sein Werk in Salzburg 1783 vollendet habe, so darf man auch sonst nicht die Lauterkeit dieser Quellen überschätzen. Es ist ebenso denkbar, daß Mozart trotz der Kürze der Zeit die Komposition jenes Oratoriums übernahm, weil ihm von vornherein die Verwendung der halbfertigen Messe vorschwebte, deren musikalischen Wert er hoch bemaß, die zu vollenden er aber aus uns unbekannt gebliebenen Gründen keine Neigung mehr verspürte.

Aber Schmitt beruft sich auf das Requiem, bei dem die Ergänzungen »in verhältnismäßig weit ausgedehnterem Maße« vorgenommen worden seien. Wie anders liegt doch die Sache hier! Von Todesahnungen durchschauert, komponierte Mozart das Requiem, als wäre es seine eigene Totenmesse! Da, als die Schatten des Todes sich auf ihn senkten, schuf er das Höchste, was er an religiöser Musik überhaupt geschaffen hat, das Quartett *Recordare, Jesu pie* und das wunderbare *Oro supplex et acclinis*. Wer könnte ohne Rührung die Geschichte dieses Requiems lesen, wer litte nicht mit dem Meister, der die Möglichkeit, das Werk zu vollenden, schwinden sah, und wer teilte nicht seine Freude über die Vollendung jenes Quartetts, das er selbst für eine Meisterschöpfung hielt! Mozart starb über dem Requiem; die Ergänzung war ein Akt der Pietät gegen den Meister und seinen Schwanengesang, entsprach seinem Willen und war außerdem eine finanzielle Frage für die Familie. Der Ergänzer Süßmayr durfte die schwierige Arbeit übernehmen, weil er von

Mozart eingeweiht war wie kein zweiter. Glaubt denn ein einziger Mozartkenner, daß z. B. das *Agnus Dei*, von dem Mozart keine Note hinterließ, wirklich von Süßmayr und nicht vielmehr von Mozart selbst erfunden wurde?

Wir kommen zu Schmitt's Ergänzungen. Er verstärkte hier und da die Instrumentation, was wir ihm nur deswegen übelnehmen, weil er unter den Vorzügen der Messe auch »die Behandlung des Orchesters« rühmt; er hatte den glücklichen Gedanken, das *Kyrie* einfach als *Agnus Dei* zu wiederholen, um einen Schluß, ähnlich dem des Requiem, zu gewinnen, und er suchte selbstverständlich in den anderen Messen Mozart's nach Ersatzstücken für die fehlenden Credo-Sätze. Hierbei kam er nun in eine Zwangslage. Denn da nach ihm die C moll-Messe »himmelhoch« über allen früheren Kirchenmusikwerken Mozart's emporragt, so enthalten die übrigen Messen eigentlich nur minderwertige Sätze. Er wählte die nach seinem Geschmacke besten aus; für den Rest aber schlug er einen Abweg ein, der ins Bodenlose führen mußte. Mozart hinterließ nämlich eine Reihe schöner Einzelsätze mit Meß- oder Requiemtext. Diese zog Schmitt entweder ganz oder stückweise zur Ergänzung heran, legte ihnen aber andere Texte aus der Messe, als Mozart selbst komponiert hat, unter, bildete daraus den fehlenden Satz, manchmal ganz mosaikartig, fügte hier einen fehlenden Schluß, dort einen notwendigen Übergang hinzu, — und vervollständigte auf diese Weise das Credo!

Die nachstehende, auf Schmitt's eigenen Angaben fußende Zusammenstellung der Ergänzungen und ihrer Vorlagen möge dem Leser einen Überblick geben.

Nr. 11. Crucifixus.

Vorlage: *Lacrymosa* für 4 Singstimmen, Baß und Orgel. (*Köchel's Verzeichnis* Anhang Nr. 21, *Werke* Serie 24, Nr. 30 S. 1.) Die ganze Begleitung mit Ausnahme der Bässe stammt von Schmitt, das letzte *passus et sepultus est*, d. h. der entscheidende Schluß auch in den Singstimmen.

Nr. 12. Et resurrexit.

Vorlage: Die beiden ersten Takte des *Et resurrexit* aus der Messe in C-moll (Köchel Nr. 139, W. Serie 1, Nr. 4 S. 38 [154]); und ein *Kyrie eleison* (Köchel Nr. 323, Serie 3, Nr. 4 S. 2 [22]), dessen Schluß vom Abt Stadler herrührt. Die Begleitung stammt zum großen Teile von Schmitt und wieder der ganze Schluß. Auch in den Singstimmen sind tonale und rhythmische Abweichungen von Mozart, sowie Zusätze und Auslassungen in den Mittelstimmen zu finden.

Nr. 13. Et in spiritum sanctum.

Vorlage: Der gleiche Satz aus der Messe in C-dur (Köchel 262, W. Serie 1, Nr. 12 S. 151 [33]. Das ursprüngliche Sopransolo ist dem Tenor gegeben, die Begleitung durch die Bratsche verstärkt, die Orgel dagegen nicht benutzt. Das 12 Takte lange Nachspiel als Übergang zu Nr. 14 stammt von Schmitt, hier wirken auch Flöten, Klarinetten, Fagotte, Pauken, Trompeten und Orgel mit.

Nr. 14. Credo in unam sanctam.

Vorlage: Motive des *Credo in unum Deum* der vorliegenden Messe, ein *Kyrie eleison* (Köchel 322, W. Serie 3, Nr. 3 S. [11] 1 ff.) und vielleicht einige Takte aus der Messe in C-dur (Köchel Nr. 337, W. Serie 1, Nr. 15 S. 255] 1 ff.), die wir nicht herausfinden konnten. Der Schluß auch hier wieder von Schmitt. Der ganze Satz ist eine willkürliche und pietätlose Kompilation.

Nr. 15. Et vitam venturi.

Vorlage: Der gleiche Satz aus der Messe in C-dur (Köchel 262, W. Serie 1, Nr. 12 S. [159] 41 ff. mit verstärkter Begleitung, erst gegen den Schluß ausgesetzter

Orgel und einem um einen Takt (Rit.) verlängerten Schlusse. Diese Fuge ist die einzige Ergänzung von der Art, wie wir sie für erlaubt halten [1]).

Das Ganze nennt der Herausgeber »die Partitur einer vollständigen Messe« von Mozart. Auf diese Weise könnten wir noch mehr Messen erhalten. Hätte Mozart selbst seine Cmoll-Messe durch ein ähnliches Mosaik aus eigenen Werken ergänzt, so würde es Niemandem einfallen, dagegen zu sprechen. Denn jeder weiß, mit welcher Freiheit die alten Meister ihre Musik wieder verwerteten; Bach's Hmoll und die vorliegende Messe sind klassische Beispiele. Aber wenn ein fremder Musiker und noch dazu fast 120 Jahre nach der Schöpfung des Werkes so verfährt wie Schmitt, so fühlen wir uns verpflichtet, Einspruch zu erheben. Das ist keine Messe von Mozart mehr! Die Folge — eine allgemeine Verwirrung — hat sich bereits gezeigt; erstens bei den Hörern. Man glaubte ein *Crucifixus* zu hören und hörte in Wahrheit ein *Lacrymosa*. Gespannt lauschte man dem letzten *passus et sepultus est* und verglich es mit dem in der Bachschen Hmoll-Messe — und erst das Studium der Partitur macht Einem klar, daß man gar nicht Mozart, sondern Schmitt gehört hat. Wir glaubten ein *Et resurrexit* zu hören und hörten in Wahrheit ein *Kyrie eleison* von Mozart, Stadler und Schmitt. Statt eines *Et exspecto resurrectionem* wurde uns ein *Christe eleison* mit verändertem Text vorgesungen. Das lassen wir uns nicht mehr gefallen in einer Zeit, die sich die erdenklichste Mühe gegeben hat, eine würdige Gesamtausgabe von Mozart's Werken herzustellen. Musik und vor allem religiöse Musik in anderem Sinne verwerten, als der Komponist sie empfunden hat, heißt sie entstellen und entweihen! Man schmücke mit solchen gemachten Blumen sein Heim, wenn man dazu Lust hat, versuche aber nicht, sie in Mozart's duftenden Garten zu pflanzen! Die Verwirrung hat aber zweitens auch bereits die Presse ergriffen. Die Zeitungsreferenten müssen schnell und sofort schreiben; aus dem Klavierauszuge wurde ihnen der Zusammenhang nicht klar, sie urteilten also nach dem ersten Hören und haben infolgedessen eine Menge von Irrtümern verbreitet. Schlimmer ist, daß auch Zeitschriften von wissenschaftlicher Haltung ohne genaue Nachprüfung urteilten. So druckte der »Kunstwart« im zweiten Maihefte 1901 das *Crucifixus* ab, und Karl Söhle schrieb (S. 139) den Satz: »Schön und charakteristisch ist auch der Auferstehungsjubel des *Resurrexit* (d. h. eines *Kyrie eleison* von Mozart) nach dem dumpfen, atemstockenden *passus et sepultus est*« (von Schmitt)!

So wie sie vorliegt, kann die Messe nicht bleiben. Die drei Sätze Nr. 11, 12 und 14 sind pietätlos gegen Mozart und müssen entweder durch echte Sätze mit demselben Text aus anderen Messen ersetzt oder einfach gestrichen werden; No. 13 ist in der Mozartschen Fassung wiederherzustellen. Am besten wird es sein, wenn wir uns überhaupt mit dem schöneren Torso begnügen. Wir alle wissen ja, daß der Kirchenkomponist Mozart den Opernkomponisten nicht erreicht hat. Seien wir ihm für das Requiem und einzelne Sätze aus seinen Messen, für das *Ave verum* und ähnliches dankbar! Die eifrige Durchforschung seiner Werke dürfte noch manche Perle ans Tageslicht

1) Ich halte es für sachförderlich, zu bemerken, daß ich mir unter dem unmittelbaren Eindrucke und während der Aufführung folgende Stellen als kirchenstilwidrig angestrichen habe: Schluß von Nr. 11 (S. 81), Nr. 12 Buchstaben D (S. 88), Nr. 13 S. 92 *Filioque* etc., Nr. 14 S. 99 *mortuorum*. Gerade die Sätze 11—14 waren es, die de[m] Werke einen starken Stich ins Opernhafte verliehen. O. F.

fördern. Aber eine große, der Bachschen oder Beethovenschen ebenbürtige Messe hat er nicht geschrieben!

Die Kritik, die wir üben mußten, trifft natürlich die General-Intendantur nicht. Vielmehr danken wir ihr, daß sie uns die Bekanntschaft mit der Messe vermittelt hat. Die Aufführung, zu der man in die benachbarte Sing-Akademie übergesiedelt war, verdient großes Lob. Der Chor sang unter Schmitt's sicherer Leitung mit Frische und Präzision. Die Versuche zu nüancieren freilich gingen oft in der massigen Wucht der Komposition unter. Besondere Anerkennung sei den Solisten ausgesprochen und vor allem Frau Schmitt-Csany für ihre bewundernswerte Bewältigung der schweren Sopranpartie!

Das Fest ist verklungen, aber die dankbare Erinnerung daran wird den Teilnehmern unauslöschlich bleiben. Zum Schluß sei es uns erlaubt, der General-Intendantur drei Wünsche kurz vorzutragen. Wir bitten um weniger Verwandlungen hinter dem Zwischenvorhang, um Wiederherstellung der alten Texte, die ja leise verbessert werden könnten, und endlich bei einer Wiederholung oder einem ähnlichen Feste um Pausen. Denn »alles in der Welt läßt sich ertragen, nur nicht eine Reihe von schönen Tagen« — selbst im Paradiese nicht, wenn man nur besuchsweise dort weilen darf. Die Sehnsucht nach diesem Zaubergarten freilich erwacht immer von neuem, und je älter man wird, desto eifriger sucht man mit der Seele das märchenschöne Mozartland.

Berlin-Friedenau. **Georg Thouret.**

Die Musik-Anschauungsmethode der Frau Dr. Krause.

Es ist eine ungemein interessante, wenn auch anstrengende Sache, in die Lehre der technischen Bewältigung unserer musikalischen Kunst dauernd und gleichwertig die Lehre der theoretischen Erkenntnis, der inneren geistigklaren Anschauung des Gespielten einzuschalten. Der Grund für die Schwierigkeit dieser Unterrichtsweise ist ein tieferer und wohlberechtigterer, als man in der Regel annimmt. Der beliebte Vergleich: das Lesen und Erkennen des vertikalen und horizontalen Zusammenhanges der Noten bez. Töne mit dem Lesen und Verstehen der zu Wörtern vereinigten Buchstaben ist nach meiner Meinung nur zum Teil richtig; die vorstehenden Ziele haben zwar etwas gleichartiges, die Aneignungen dieser Ziele laufen jedoch durchaus nicht parallel. Obgleich die Sprache mit dem Ton gleiche physiologische Vorbedingungen zeigt, findet doch erstere von frühester Jugend an eine vor der Tonpflege so sehr begünstigte Schulung, daß die Uebersetzung: Wort = Buchstaben weit mehr Anschlußmomente aufweist, wie Ton = Note. Jeder Hauptlaut hat ein Zeichen, welches durch seine charakteristische Form sich leicht dem Gedächtnisse des Kindes einprägt. Jeder Ton aber hat ein Zeichen, welches auch vielen anderen Tönen zur Darstellung dienen muß und nur durch seine Stellung zum Notensystem die Höhe des Tones bezeichnet. Die Entstehung des Lautes ist in seinen Werkzeugen fast ganz sichtbar und infolge dieser Anschauung leichter zu erlernen als der Ton, dessen Apparat zur Entstehung nicht mit bloßem Auge zu sehen ist, ein feineres Empfinden

voraussetzt und daher auf dem Wege: Anschauung-Vorstellung viel schwieriger zu bewegen ist. Solche Unterschiede in der Uebersetzungslehre lassen eine Gleichstellung in der Lehrweise fast schwinden.

Solange der Unterricht sich auf die Ausübung eines Musikinstrumentes beschränkt, muß die Uebersetzung der Note in den Ton eine baldige feste äußere Anschauung vermitteln, besonders wenn der Ton fertig vorliegt. Diese Anschauung gipfelt bei dem schlechten Musikunterricht in der »Lesefertigkeit«. Gesellt sich hierzu die Technik, dann kann der Schüler sein Instrument „spielen“ und der Zweck wäre damit erreicht. Wie unverantwortlich in dieser Weise gelehrt wird, mag daraus erhellen, daß z. B. Schülerinnen zu mir kamen, welche bereits sechs Jahre und länger Klavierunterricht genossen, aber von Namen und Bedeutung der Vorzeichen, von Akkorden, Intervallen nicht die geringste Ahnung hatten. Die so entstandene Spielweise eines Schülers vergleiche ich immer mit dem Lesen einer unbekannten Sprache. Wortgeklimper!

Ueber die Nutzanwendung der musikalischen Grammatik herrschen zwar verschiedene Ansichten. So kann das einsichtslose Publikum sich schlecht damit befreunden; auch manche Musiklehrer und Lehrerinnen legen, selbst wenn sie Studien darin gemacht, wenig Wert darauf, weil ihnen entweder die Erinnerung an das trockene Einpauken der Theorie unangenehm ist, oder ihr guter Wille an dem Mangel einer lebendigen, anschaulichen Lehrweise und an dem dadurch entstehenden passiven Widerstand des Schülers scheitert. Ferner finden manche Lehrer und Eltern darin eine auf Kosten der Technik vergeudete Zeitverschwendung, — der am wenigsten stichhaltige Grund, denn die dadurch gewonnene schnellere Auffassung erhöht das Interesse und bewirkt einen freudigeren Angriff auf die Beherrschung der trockenen Technik.

Die ernsten Musikpädagogen haben es sich nun in der mannigfaltigsten Weise angelegen sein lassen, das Theoretische mit dem Praktischen in der Musik zu verknüpfen. Wir finden dieses auffallender Weise vielmehr in den Schulgesanglehren wie in den Klavierschulen, jedenfalls weil hier der Ton fertig vorliegt, während er dort am besten mit Hülfe der Theorie und besonderer Anschauungsmittel gefunden wird. Jedenfalls giebt uns der gesangliche Ton mehr Garantie, ob die Beziehung eines Tones zum anderen verstanden worden ist oder nicht. Aus allen Anschauungsmethoden[1], die musikalische Grammatik der Musik, gleichwie die Wortgrammatik der Sprache dienstbar zu machen, leuchtet wohl ein ehrliches Ringen zur Erreichung dieses schönen Zieles hervor, aber immer und immer wieder sinken sie langsam zurück unter die geistigträge, verdammenswerte Art der Musikunterrichtsweise in der breiten Volksmasse.

Da scheint nun endlich eine Erlösung zu kommen durch eine Erfindung der Frau Dr. Luise Krause, Besitzerin einer Musikschule in Berlin. Diese Erfindung besteht aus einem dem heutigen Notenduktus entsprechenden beweglichen Notenmaterial. Das wäre ja nun an und für sich nichts Neues, denn ich entsinne mich aus meiner Jugend noch eines ähnlichen Notenspielkastens, der mir einst zu Weihnachten beschert wurde. Der Zauber des Neuen liegt in der Anwendung zunächst innerhalb des Klavierunterrichtes

1) Auf ein näheres Eingehen der Anschauungswerke von Ph. E. Bach, Türk, Wieck, Ramann, Dr. H. Riemann u. s. w. muß ich aus Raummangel verzichten.

und in der durch consequente Selbstthätigkeit des Kindes erzielten geistigen Anschauung, ich füge gleich hinzu, mit fabelhaften, überraschenden Erfolgen. Nach dem Pestalozzischen Grundsatz »Anschauung ist die Grundlage aller Erkenntnis«, wird der Schüler mit Hilfe des Apparates herangezogen, alle Uebungen und Stücke durch pädagogische Fragenleitung im Bilde wiederzugeben nach der analytischen Methode. Lassen wir sie selbst reden[1]):

»*Nichts als fünf Linien und das lose Material sollen gegeben werden, nur dann wird das Kind fühlen, daß es selbst Musik machen kann und das selbst geschaffene Bild mit Freuden auf dem Klavier, der Violine oder mit der Stimme wiederholen. Lehrt es Lesen und Schreiben wie überall, wo ein Lehrgegenstand vorgeführt wird, erklärt ihm seine Musiksprache, die sich aufbaut wie Alles, was ihm bekannt ist. Es schreibt ja Buchstaben, nun schreibe es Noten: Buchstaben in der Zusammensetzung bringen Laute, Noten Intervalle; Laute werden zu Worten, Intervalle zu Akkorden. Man versuche nur das Interesse zu erwecken, und das Kind wird Fragen thun, die man bisher für unmöglich hielt, die aber beredtes Zeugnis geben von seiner Aufmerksamkeit und Fassungsgabe. Es fühlt bald, welche Töne zusammengehören, welche sich ausschließen und empfindet nach kurzer Zeit Freude, das selbständig an neuen Stücken zu erproben. Wenn das Kind weiß, was es zu spielen hat, wird jeder fehlgegriffene Ton von ihm selbst erkannt. Bei jedem Unterrichtsgegenstande ist man bemüht so zu lehren, daß auf der Grundlage später selbstthätig aufgebaut wird. Verhelfe man doch der Musik zu dem gleichen Rechte!*«

An anderer Stelle[2]):

»*Stetig mehren sich die Klagen, daß besonders bei Dilettanten das Interesse für die Musik im Schwinden sei, angeblich weil Sport und allerlei Leibesübungen den Sinn für ernstes Studium abschwächen. Hieran liegt nicht allein die Schuld. Unsere Musikinstitute legen von vornherein ein zu großes Gewicht auf die Ausbildung der Technik; erst wenn der Schüler es zu einer gewissen Virtuosität gebracht hat, setzt der Theorieunterricht ein. Weil der Schüler aber nun im musikalischen Können und Empfinden durch die leitende Hand des Lehrers ganz hübsche Vorführungen machen kann, setzt der Theorielehrer eine ganze Reihe Elementarkenntnisse voraus und streift die Grundlehren nur, um den fortgeschrittenen Schüler nicht zu langweilen. Es ist aber keineswegs der Unterrichtsstoff, der den Schüler ermüdet, vielmehr seine Unfähigkeit, dem Lehrer zu folgen, was die Theorieklassen so vieler Institute leer macht. Es fehlt eben der solide Untergrund. Um die Kleinen durch gründliche musikgrammatikalische Kenntnisse zu fördern, schuf ich verkörperte Notentypen, eine genaue Nachahmung der gesamten Notenschrift, lege den Kindern ein Liniensystem vor und entwickele, ehe ich sie ans Klavier bringe, an Volksliedern die rhythmischen Bilder, die sie nachher in ihren Klavierschulen freudig wieder begrüßen. Daß die Kinder dann auf der Leiter in Form des vergrößerten Liniensystems die Töne nach Höhe und Tiefe bestimmen lernen, ist klar und erregt das lebhafte Interesse der Schüler, die das Gelernte sofort niederzuschreiben vermögen in den quadratierten Notenheften. Auf diese Weise lernt das Kind Sehen und Buchstabieren, ehe es an die technische Ausführung denkt; das einfachste Stück wird in allen seinen*

1 Dr. L. Krause, »Zum Anschauungsunterricht in der Musik«, Henberger, Schwerin.

2 Dr. L. Krause, »Populäre Harmonielehre«, Junne, Leipzig.

Einzelheiten besprochen, und wenn nun die Technik die ungeteilte Aufmerksamkeit verlangt, dann wird dieselbe durch nichts Unbekanntes abgelenkt.«

Ich muß gestehen, daß ich zuerst skeptisch an die Methode herantrat, denn eine neue Methode ist oft der Ausfluß des pädagogischen Geschicks eines Einzelnen, welche aber versagt, sobald sie von anderen Lehrenden bedient wird; eine neue Methode muß mit zwingender Gewalt den ernstdenkenden Lehrer fesseln und führen, wenn sie von Dauer sein will und Verbreitung erhofft. Ich wurde sehr bald bekehrt. Frau Krause führte mir zunächst einen kleinen $7^3/_4$ Jahre alten Knaben vor, der nebst Klavierunterricht von seiten der Mutter etwa dreiviertel Jahre allwöchentlich eine Musikanschauungsstunde bei Frau Krause bekam. Er befriedigte mühelos die mit feinem pädagogischen Geschick gestellten Anforderungen. Die Begriffe der Tonart, Tonleiter, Akkorde beherrschte er nicht allein geläufig, sondern wußte auch die analogen Beziehungen anzugeben. Diese Kenntnis mußte denn auch mit Leichtigkeit zum Transponieren kleiner Klavierstücke führen, die er in erstaunlicher Weise ausführte. Meine Zuflucht zu der besonderen Intelligenz des Knaben wurde aber vereitelt durch ähnliche Ausführungen eines weniger musikalisch begabten Mädchens von 10 Jahren, die in meiner Gegenwart die Übersetzung eines Klaviersatzes von Clementi in eine andere Tonart zuerst entwickelte und dann spielte. Ein $6^1/_2$ jähriges Mädchen, wenig begabt, schrieb ein einfaches Lied von C-dur nach G-dur; mehrere Schüler von 8—11 Jahren bildeten aus Akkorden eine einfache Klavierbegleitung oder schrieben zu einem Liede (Stille Nacht u. s. w.) die zweite Stimme. Eine Schülerin von 15 Jahren bestimmte (nach halbjährigem Unterrichte die Akkorde eines Beethoven'schen Menuetts und die Modulationen, u. s. w.

Das bewegliche Notenmaterial dient der Jugend zunächst als Spielzeug wie jeder sonstige Spielkasten. Während bei diesem das Kind sich in der Regel selbst überlassen bleibt, erfährt es bei jenem merklos eine spielende Unterweisung und Leitung. Die stete Selbstthätigkeit muß darum bei richtiger Führung derart zu einer Anschaulichkeit der Musiktheorie führen, daß die Anwendung auf das praktische Klavierspiel nicht allein mühelos gelingt, sondern auch zu einer freudigen Thätigkeit gestempelt wird.

Mit Recht sieht die Verfasserin die Einführung ihres epochemachenden Werkes in den Klavierunterricht nur als einen Teil ihrer Aufgabe an. »In die Schule muß es hinein!« ist das Losungswort aller Freunde dieser Methode. Von den zahlreichen Versuchen, den Treffgesang nach einer besonderen Lehrweise zu üben, hat bis jetzt keine eine größere Verbreitung gefunden. Selbst die Krause'sche Wandernote, die Professor Th. Krause seinen zu Musiklehrern bestimmten Schülern mit auf den Weg giebt, hat sich keinen größeren Einfluß verschaffen können, obgleich sie trotz ihrer vielen Mängel doch einen Vorzug mit der Erfindung der Frau Dr. Krause teilt: die Beweglichkeit. Wenn schon bei einem sichtbaren Endpunkte des Intervalls mittelst der Wandernote Trefferfolge erzielt werden, wieviel mehr bei der Bewegung beider Endnoten eines Intervalls nach der Anschauungsnote!

Eine Reihe von günstigen Urteilen bedeutender Musikpädagogen, ferner die Aufforderung des preußischen Kultusministeriums, den Lehrgang zum systematischen Anschauungsunterricht in der Musik sowie die bewegliche Note zwecks Prüfung einzusenden — haben die allzeit rührige Verfasserin ermutigt für die Verbreitung ihrer Erfindung in selbstloser Hingabe und mit pekuniärem

Opfermut weiterzuarbeiten. Jedenfalls würde mit der Einführung in den deutschen Lehranstalten ein wesentlicher Umschwung in der bisherigen Art des Musikunterrichtes eintreten und der bejammernswerten, geistlosen Einpaukerei nach dem Gehör ein kräftiger Damm entgegengesetzt werden!

Essen. **Ludwig Riemann.**

Musikaufführungen.

(Zusendung von Programmen und ev. Eintrittskarten erwünscht.)

Aachen. 21. November. 1. Abonnements-Konzert. Verdi: Requiem; Wagner; Fragmente aus »Parsifal«.

Amsterdam. Klein Koor a capella. Werke von Palestrina, Nanini, Lassus, Gabrieli, Lotti, Sweelinck und Brahms.

Ansbach. Händel: Josua.

Arnheim. 22. November. Der Männergesangverein »Aurora« und die Abteilung Arnheim der »Maatschappij tot Bevordering der Tonkunst« veranstalteten eine Konzert-Aufführung von Peter Cornelius' komischer Oper »Der Barbier von Bagdad«.

Barcelona. Aufführung der Musikgesellschaft unter Mitwirkung der Schola cantorum aus Paris. Gesangswerke von Rameau und Händel.

Berlin. 10. und 19. Dezember. Lieder-Abende von *Marthe Chassang* aus Paris mit Kompositionen von Saint-Saëns, Gabriel Fauré, César Franck, Henri Duparc, und den *Chansons de Miarka.* Hauptstück des ersten Abends war ein ergreifendes Gedicht von *Maurice Chassang*, komponiert von *Georges Hüe.* Das zahlreiche Publikum, das der ungewohnten Vortragsart der trefflichen Sängerin mit großem Interesse folgte, zwang diese zu mehreren Zugaben Bearnischer Volkslieder. — 30. Dezember. Konzert des Komitées für das *Lortzing*-Denkmal. Werke von Lortzing, aufgeführt von Mitgliedern der Königl. Schauspiele. — 2. Dezember. Konzert der Wagner-Vereine (Dr. Muck). Bruckner: 7. Sinfonie; S. Wagner: Drei Stücke aus »Herzog Wildfang«; R. Wagner: Fragmente aus den »Meistersingern.« — 2. Sinfoniekonzert des Tonkünstler-Orchesters (R. Strauß). Vincent d'Indy: La forêt enchantée; Tschaikowsky: Der Woywode; Hausegger: Dionysische Fantasie; Ch. Löffler: Violinkonzert; Liszt: Tasso (Solist: Halir). — 3. Sinfoniekonzert desselben Orchesters. Mahler: 4. Sinfonie; Liszt: Préludes; Strauß: Liebesszene aus »Feuersnot«. — 3. Sinfonie-Konzert der Königl. Kapelle (Weingartner). Sinfonien D-dur von Brahms und C-dur von Beethoven; Variationen von Elgar. — 4. Sinfoniekonzert derselben Kapelle. C. Franck: Sinfonie D-moll; J. Sibelius: 2 Orchesterstücke; Schubert: Sinfonie H-moll. — 4. philharmonisches Konzert (Nikisch). R. Strauß: Tod und Verklärung; Beethoven: 6. Sinfonie (Solistin: E. Wedekind). — 5. philharmonisches Konzert. Cherubini: Ouvertüre »Abenceragen«; H. Huber: Böcklin-Sinfonie; Schumann: Sinfonietta (Solist d'Albert).

Bern. 12. November. 2. Abonnements-Konzert. Brahms: Sinfonie C-moll; Schillings: König Ödipus; R. Strauß: Violinkonzert op. 8 (Solist: Heermann). — 10. Dezember. 3. Sinfoniekonzert. Dvořák: Suite D-dur (op. 39); Händel: Concerto grosso F-dur; Cimarosa: Ouvertüre »Matrimonio segreto«; Mozart: Klavierkonzert Nr. 9 (Solist: Pugno).

Brüssel. Bach-Abend des Cercle artistique et littéraire am 4. November.

Dresden. 2. Sinfoniekonzert der Königl. Generaldirektion. Beethoven: 6. Sinfonie; Orchesterstücke von Sibelius und Borodin. — 2. Sinfoniekonzert der Königl.

Kapelle. Raff: Sinfonie »Leonore«; Mozart: Jupiter-Sinfonie; Berlioz: Ouvertüre »Rob Roy«.

Frankfurt a. M. Der Cäcilienverein brachte eine Aufführung von Mozart's C-moll-Messe in Al. Schmitt's Bearbeitung.

Freiburg i. B. 7. Oktober. 1. Abonnement-Kammermusikabend des »Süddeutschen Streichquartetts« (Rudolf Weber, E. K. Zeise-Gött, Dr. W. A. Thomas, Th. Jackson) mit Helene Thomas-San-Galli (Pianistin). Dvořák: Klavierquartett op. 87, Beethoven: Streichquartett op. 95, Brahms: Klavierquintett op. 34. — 4. November. 2. Abonnement-Kammermusikabend. Mozart: Klavierquartett g-moll, Schubert: Streichquartett op. 161, Schumann: Klavierquintett.

Haag. 11. Dezember. Die »Koninklijke Zangvereeniging Cecilia« brachte in ihrem 1. Konzert außer kleineren a capella-Gesängen als Hauptwerk Liszt's Requiem für Männerchor, Orgel und Blasinstrumente zur Aufführung.

Hamburg. 4. Fiedler-Konzert. D'Albert: Seejungfräulein; Liszt: Prometheus; Beethoven: 4. Sinfonie und Es-dur-Konzert (Solist: d'Albert).

Hannover. 26. November. In dem Madrigal-Konzert der Singakademie hielt Prof. G. Gürke zwei Vorträge »Über die Entwickelung des mehrstimmigen Gesanges im 15. und 16. Jahrhundert« und »Über das Madrigal«. Zur Aufführung gelangten Werke von Daniel Friederici, Jac. Meyland, M. Praetorius, Hasler, Eccard, Lassus, Leonh. Lechner, H. Isaak, Gastoldi, Donati und Lully.

Heidelberg. Die drei ersten Abonnements-Konzerte des Bachvereins brachten u. a. die komische Kantate »Schlendrian mit seiner Tochter Liesgen« von J. S. Bach in der Bearbeitung von Prof. Dr. Wolfrum, eine symphonische Dichtung »Das verlorene Paradies« von Clement Harris und Konzert für 2 Violinen mit Begleitung von Streichinstrumenten und Cembalo von J. S. Bach.

Helsingfors. 2. Dezember. Musikabend des Musikinstitutes. Beethoven: Quartett op. 74, Es; Violinkonzert op. 61, I. Satz; Violinsonate op. 12, Nr. 3, Es (Violine: V. Novacek). — 4. Dezember. »Stabat mater« von Pergolese in der Neuen lutherischen Kirche (Dirigent Frau Sofie Bonnevie). — 9. Dezember. Symphoniekonzert. Cherubini: Ouvertüre zu »Anacreon«; Schumann: Klavierkonzert op. 54a (Prof. Max Pauer); Berlioz: Sinfonie fantastique (Dir. R. Kajanus).

Karlsruhe. Im III. Kammermusik-Konzert des Prof. H. Ordenstein und dem Meininger Streichquartett gelangten außer Streichquartetten von Beethoven (op. 18) und Haydn eine Violin-Sonate in A-dur von César Franck zur ersten Aufführung.

Köln. Das Programm des 3. Gürzenich-Konzertes brachte an Instrumentalwerken Tschaikowsky's 5. Sinfonie, Brahms' Tragische Ouvertüre und Schumann's Cello-Konzert (Solist: Grützmacher).

Leipzig. 20. November. Aufführung des Riedelvereins: Missa solemnis von Beethoven. — 7. Gewandhaus-Konzert. 1. Sinfonie von Brahms; Ouvertüre »Genovefa« von Schumann; Violinkonzert von Viotti; Brahms-Joachim: Ungarische Tänze (Solist: Joachim). — Das 8. Gewandhaus-Konzert brachte eine Aufführung des Händel'schen Judas Makkabäus in der Bearbeitung von Ferdinand Ries und Carl Reinecke.

Lüttich. 17. November. Konzert des Konservatoriums. Sinfonie D-dur von Haydn; Ouvertüre »Don Juan« von Mozart; Orchester- und Violinwerke von Bach; Arie von Händel.

Mannheim. 3. Dezember. Der I. Vortragsabend der Hochschule für Musik umfaßte an größeren Werken eine Hymne nach dem 83. Psalm für Frauenchor, Harfe und Orgel von Rheinberger, Streichquartett op. 59 von Beethoven und Klavierquintett Es-dur von Schumann.

Monte Carlo. Im Kasino gelangten zum Vortrag: Weber, Ouvertüre »Oberon«; Beethoven, 9. Sinfonie; C. Franck, Fragmente aus »Psyche«; Wagner, Schlußszene aus »Walküre«.

Montreux. 5.—10. Sinfoniekonzert. Werke von Mozart, Liszt, Massenet, Ulrich, Tschaikowsky, Rich. Strauß, Weber, Beethoven, Lalo, Bruch, Noskowski, Saint-Saëns, Haydn, Wagner, Brahms, Lwoff, Bach, Mendelssohn, Verhulst und Mauriee.

München. 29. November. Das erste Konzert des Orchestervereines setzte sich aus Werken älterer und wenig bekannter Komponisten zusammen: einer Sinfonie in B von Ant. Rosetti, Fragmente aus der Oper »Isis« von Lully, Sinfonie Nr. 2 von H. Reber und einem Cyklus »Dyvekes Lieder« von dem dänischen Komponisten Peter Heise. — 3. Dezember. Aufführung des Porges'schen Gesangvereines unter Prof. S. Ochs. Missa choralis von Liszt; Kantaten »Gott der Herr ist Sonn' und Schild«, »Schlage doch, gewünschte Stunde«, »Nun ist das Heil« von Bach. — 4. Kaim-Konzert. Brahms: 4. Sinfonie; Ouvertüren von Berlioz und Mendelssohn.

Nijmegen. 21. und 22. Dezember. 1. Uitvoering der Maatschappij tot bevordering der Tonkunst. »Elias« von Mendelssohn (Dirigent: Leon C. Bouman.)

Paris. In der Société des Concerts du Conservatoire gelangten zur Aufführung: Beethoven, Pastoral-Symphonie; Chöre aus Opern von Grétry, Cherubini und Thomas; Adoremus von Corsi; Vere languores von Lotti; Orchester-Suite op. 49 von Saint-Saëns. Besondere Aufmerksamkeit erregte eine unveröffentlichte Ouvertüre von Mozart, die sich in der Bibliothek des Konservatoriums vorgefunden hat. Julien Tiersot setzt sie in einem Aufsatze im Pariser Petit Temps vom 24. November in das Jahr 1778, wo Mozart in Paris anwesend war. — 24. November. Concert Lamoureux. Beethoven: 4. Sinfonie; Sauer: Klavierkonzert; Rimsky-Korsakoff: Scheherezade; Saint-Saëns: Rouet d'Omphale. — 17. November. Concerts Colonne. Berlioz: Symphonie fantastique; Weber: Sinfonie C-dur; L. Aubert: Klavier-Fantasie; C. Franck: Rédemption; Massenet: Ouvertüre »Phädra« (Solist: Diémer). — 24. November. Berlioz: Symphonie fantastique; Schubert: Sinfonie H-moll; Th. Dubois: »Adonis«, sinfonische Dichtung; Saint-Saëns: Klavier-Fantasie »Afrika«; Wagner: Venusberg-Musik (Solist: Roger-Miclos).

Pau. 15. November. Historisches Konzert im Palais d'Hiver. Werke von Rameau, Händel, Bach, Lacoste, Gluck, Monsigny, Haydn, Boccherini, Martini, Grétry, Mozart, Méhul und Beethoven.

Schwerin. Am 11. Dezember ging am hiesigen Hoftheater zum 1. Mal Gluck's »Iphigenie auf Tauris« in Richard Strauß' Bearbeitung in Szene.

Strafsburg. Am 13. November gelangten im 2. Abonnements-Konzert des städtischen Orchesters außer Orchesterwerken von Haydn und Strauß auch Gesangswerke von Friederici, Lassus, Le Maistre, Scandello, Costeley, Jannequin, Mauduit und Lully zum Vortrag; außerdem Chanson militaire, eine Florentiner Chanson aus dem 16. und eine flämische Chanson aus dem 15. Jahrhundert.

Stuttgart. 25. November. 1. Abonnements-Konzert des Singvereins: Große Messe in B-moll von Albert Becker und Konzert für Orgel, Streichorchester und 3 Hörner von Rheinberger.

Triest. 8. Dezember. Soirée des Bologneser Quartetts (Prof. Sarti). Quartette von Haydn und Beethoven; Violinsonate von Porpora.

Worcester. 12. Dezember. Weihnachtsoratorium von Philipp Wolfrum (erste englische Aufführung, Dir. Dr. Edward Elgar).

Vorlesungen über Musik.

Barmen. Prof. Dr. H. Bulthaupt hielt im Verein für wissenschaftliche Vorlesungen einen Vortrag über *Richard Wagner*.

Breslau. In der Musikgruppe des Provinzial-Lehrerinnen-Vereins für Schlesien und Posen werden diesen Winter folgende Vorträge gehalten: Prof. Dr. Cornill über *Joh. Seb. Bach's Kirchenkantaten*; Oberlehrer Jelinek über *Mirèio von Mistral* und Prof. Dr. Bohn über *Mozart's Don Juan*.

Freiburg i. B. Herr Dr. W. A. Thomas hält am Thomas-Konservatorium Donnerstags öffentlichen Vortrag über die Musikgeschichte des XIX. Jahrhunderts.

Hamburg. Verein für Kammermusik. Prof. Emil Krause über »Ältere Kammermusik«.

Helsingfors. 24. Oktober. Dr. Ilmari Krohn »Über die Entwicklung und die gegenwärtigen Bedürfnisse des Kirchengesanges« im christlichen Jünglingsverein.

Lausanne. 11. November. *Les grands maîtres de la musique au XIXme siècle*, conférences-auditions populaires par M. G. Humbert.

Paris. M. E. de Solenière sur *Benjamin Godard*. — Le 8 décembre avait lieu à la *Bodinière* une conférence sur *l'Arménie, ses chants nationaux populaires* par M. Julien Tiersot.

Nachrichten von Lehranstalten und Vereinen.

(Übersendung von Jahresberichten u. dgl. erwünscht.)

Berlin. Die *Mozart-Gemeinde* veranstaltete am 1. Dezember ein großes Konzert, worin (außer Werken von Méhul, Cherubini und Händel) 2 Arien von Mozart, sein Klavier-Konzert in Es-dur (gespielt von Frl. Marie Bender) und sein Divertimento in F-dur für 2 Violinen, Viola, Bassi und 2 Hörner unter Mitwirkung von Joseph Joachim und der Herren von Mendelssohn zur Aufführung gelangte. Besonders das letztere, dessen Vortrag allein 45 Minuten in Anspruch nimmt, interessierte der Seltenheit seiner Vorführung wegen ungemein. Seit Einführung der »geselligen Abende« der Mozart-Gemeinde (vgl. deren Mitteilungen, Heft 7, S. 220 ff.) haben bisher, außer den großen Konzerten, im ganzen 10 solcher Abende stattgefunden, worin Mozart mit etwa 50 Stücken vertreten war. Unter den weniger bekannten Werken des Meisters hatten die beiden Duos für Violine und Viola, mehrere Nummern aus der Oper *L'Oca del Cairo* und die beiden Einlagen zu Bianchi's *Villanella rapita* den stärksten Erfolg. Dazwischen kamen aber auch Händel, J. S. Bach, Gluck, Haydn, Süßmayer, Stadler, Beethoven, Paësiello zum Vortrage.

Breslau. Der Orchesterverein hat in letzter Zeit *volkstümliche Konzerte* ins Leben gerufen, die um billigen Preis gute Musik weiteren Kreisen erschließen sollen. Dirigent der Konzerte ist Herr Hermann Behr.

Helsingfors. Jahresbericht des Helsingforser Musikinstitutes 1900 bis 1901: Lehrer: M. Wegelius (Direktion, sowie Theorie und Musikgeschichte, schwedisch), I. Krohn (dieselben Fächer, finnisch), R. Faltin und Frl. O. Tawaststjerna (Orgel), O. Jensen, Frl. J. Hymander und Frau A. Ahlfors (Klavier), V. Novacek (Violine und Ensemblespiel), G. Schneevoigt und E. Corbach (Cello), A. Apostol (Blechinstrumente und Instrumentation), A. Ojanperä (Solo-Gesang), A. Lindfors (Deklamation und Plastik); außerdem hat Herr M. Wegelius in Diktat und Musikpädagogik unterrichtet, sowie Frl. J. Hymander in Klavierpädagogik. Dem

Institute ist eine Vorschule angegliedert, mit Unterricht in Klavier, Violine, Sologesang und Diktat. Die Anzahl der Schüler betrug 131; von ihnen studierten 68 in der Vorschule, 60 im Institut (von diesen 8 Hospitanten) und 3 in der Fortbildungsklasse. Im zweiten Semester, wuchs die Gesamtzahl auf 148 Schüler, von denen 44 männliche und 104 weibliche. Jährliche Stipendien für die Schüler existieren zum Betrag von 600 Mark (1 finnische Mark = 1 Frank). — Weitere musikalische Lehranstalten in Helsingfors sind: Die Orchesterschule der Filharmonischen Gesellschaft (Direktor: R. Kajanus, Lehrer: A. Sitt, J. Sibelius u. a) und die Organisten- und Kantorenschule (Frau E. Achté und Herr O. Merikanto.

Notizen.

Bayreuth. Die Anordnung der Festspieltage des Jahres 1902 ist folgende: Fliegender Holländer am 22. Juli, 1., 4., 12. und 19. August; Parsifal am 23. und 31. Juli, 5., 7., 8., 11. und 20. August; Ring des Nibelungen 25.—28. Juli, 14.—17. August.

Dresden. Richard Strauß' neue einaktige Oper »Feuersnot« errang bei ihrer ersten Aufführung am 21. November einen starken Erfolg. Der von E. von Wolzogen verfaßte Text lehnt sich an eine niederländische Sage an, der Schauplatz ist indessen nach München verlegt.

Mailand. Der Musikverleger Sonzogno hat sich in einem Schreiben an das Komitee für die Mailänder internationale Kunstaustellung 1904 bereit erklärt, einen Preis von 50000 Lire für eine einaktige Oper zu stiften, die auf seine Kosten im Teatro Lirico während der Ausstellung zur Aufführung gelangen soll.

Moskau. Die Kaiserliche Oper bereitet einen Wagner-Cyclus vor. Unter Mitwirkung hervorragender deutscher Bühnen-Künstler sollen Lohengrin, die Walküre, die Götterdämmerung, der Fliegende Holländer und die Meistersinger von Nürnberg in deutscher Sprache aufgeführt werden.

München. Nach den diesjährigen Dispositionen der Königlichen Hoftheater-Intendanz werden in der Zeit vom 9. August bis 12. September im neuen Prinzregententheater 20 Aufführungen Wagner'scher Werke stattfinden; an diese schließen sich in der 2. Hälfte des September ein Cyclus Mozart'scher Spielopern im Residenztheater und gleichzeitig im Kgl. Hof- und Nationaltheater Aufführungen der »Zauberflöte« und des Goethe'schen »Faust« mit der Musik von Zenger.

Paris. Massenet's neue Oper »Grisélidis« (Text nach Armand Sylvestres' Mysterienspiel) wurde bei ihrer Erstaufführung in der Opéra comique mit starkem Beifall aufgenommen.

Serajewo (Bosnien). 150000 Israeliten, die am Ende des 15. Jahrhunderts aus Spanien ausgewiesen worden waren, haben sich zum großen Teil in der Türkei und in den slavischen Gebieten niedergelassen. Ihre Nachkommen haben nunmehr in hiesiger Stadt eine Chor-Vereinigung unter dem Namen »Lira, Chorverein der spanischen Juden« ins Leben gerufen, deren schöne Stimmen von Kennern sehr gerühmt werden. Die von ihnen gepflegte Musik trägt vorwiegend deutschen Charakter; voraussichtlich wird mit dem Gedeihen des Institutes auch die national-hebräische Musik eine Pflegestätte finden.

St. Petersburg. Am 21. November wurde auf A. Rubinstein's Grabe eine Kapelle mit der Bronzebüste des Meisters eingeweiht.

Warschau. Die russische Regierung genehmigte endgiltig die Errichtung eines Denkmals für Fr. Chopin.

Wien. Der Streit um die Hinterlassenschaft von Joh. Brahms ist durch einen Vergleich zwischen den Verwandten des Verstorbenen einerseits, des Vereins »Czerny«, der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien und des Franz Liszt-Orchestervereins in Hamburg andererseit, dahin beigelegt worden, daß die vier Parteien auf die Wiederaufnahme des seinerzeit anhängig gemachten Prozesses verzichtet haben.

Josef von Rheinberger, geboren am 17. März 1839 zu Vaduz (Lichtenstein), gestorben am 25. November 1901 in München. An der Münchener Musikschule gebildet, dann Theorielehrer daselbst, später Korrepetitor der Hofoper wurde er schließlich 1877 als Nachfolger Wüllner's zum Dirigenten der Königlichen Vokal-Kapelle berufen. Rheinberger's Bedeutung liegt in seinen kirchlichen und besonders in seinen Orgelkompositionen, obgleich er sich auch auf dem Gebiete der Bühnen- und Klaviermusik versucht hat. Seine künstlerische Individualität trägt einen vorwiegend konservativen Charakter.

Kritische Bücherschau

der neu-erschienenen Bücher und Schriften über Musik.

Referenten: **H. Abert, O. Fleischer, J. Wolf.**

Goldschmidt, Hugo. Studien zur Geschichte der italienischen Oper im 17. Jahrhundert. Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1901. — IV und 412 S. 4°. *M* 10,—.

Das überaus verdienstvolle, auf gründlicher Quellenforschung beruhende Werk füllt eine empfindliche Lücke in unserer Kenntnis der Geschichte des musikalischen Dramas aus, indem es uns eine anschauliche Schilderung des römischen Kunstlebens am Anfang des 17. Jahrhunderts giebt. Es ist dem Verfasser gelungen, die römische Oper dieser Zeit als das notwendige Mittelglied zwischen der florentinischen und der venetianischen nachzuweisen. Die Darstellung ist keine blos theoretische, sondern sie führt uns, was ganz besonders dankenswert ist, diese interessanten Meister in ihren Werken selbst vor. Anfangs noch ganz im Geiste der Camerata befangen, wagen sie sich bald an höhere Aufgaben. Neben das Schäferspiel tritt die Allegorie, die Heldenoper nach Tasso und Ariost und schließlich die nationale Oper, als deren Höhepunkt dem Verfasser St. Landi's »Il Santo Alessio« (1634) gilt. Auch die Entwicklung der musikalischen Ausdrucksmittel, des Secco-Recitativs, der Arien- und Ensembleformen, endlich die allmähliche Emanzipation von den Kirchentönen wird eingehend dargelegt. Die beigefügten Beispiele werden dem Leser manche Überraschung bringen; da und dort blizt eine Perle von wirklich ergreifender musikalischer Schönheit auf. Von besonderem Wert erscheint mir der Abschnitt über die musikalische Komödie, die sich Ende des 17. Jahrhunderts von der Tragödie trennte. Als ihren Begründer weist der Verfasser Giulio Ruspigliosi (1600—1669) nach, den späteren Papst Clemens IX. Mit der Rekonstruktion seiner Komödie »Che soffre, speri« entrollt der Verfasser ein überaus anschauliches und instruktives Kulturbild. Der derb realistische Gesprächston dieser Leute aus dem Volke, der auch vor der Anwendung des Dialekts nicht zurückscheut, überhaupt der ganze scharf ausgeprägte volkstümliche Zug des Ganzen gemahnt lebhaft an den Geist der alten Atellane, der Volkposse, der ja nachweislich noch im Mittelalter lebendig war. Interessant ist ferner der Nachweis des Verfassers, daß Lustspielmotive, die sich z. B. bei Mozart finden, bereits in jener frühen Zeit auftauchen. Das dritte, das Orchester behandelnde Kapitel, kennt der Leser bereits aus den Sammelbänden der I. M. G. II, Heft 1. Störend wirken in dem inhaltlich trefflichen Werke nur einige Äußerlichkeiten, wie namentlich die stets wiederkehrende myxolydische Tonart. Der Jäger Atteone auf S. 36 könnte ruhig wieder seinen antiken Namen Aktäon zurückerhalten, da alle anderen Personen antike Namen führen. Auch Kalliope, die vom »Pindar« (statt vom Pindus) herabkommt (S. 44), macht sich nicht gut. Der Rhythmus des auf S. 11 angeführten Stückes, der dem Verf. als »spondeisch mit vorangeschicktem Auftakt« erscheint, möchte ich vielmehr für jonisch halten. Es sind glatte Jonici a minore: ⏑ ⏑ — —. H. A.

Geyer, Paul. Kurzgefaßte musikalische Elementarlehre. Berlin, Verlag Drei Lilien, 1902—52 S. 8°.

Ein knapp und übersichtlich angelegtes Hilfsbuch, das dem Lehrer beim Unterricht gute Dienste leisten wird.

Houdard, G. La science musicale grégorienne (Extrait de la Revue des Questions Scientifiques) Louvain, 1901.

Verfasser behandelt in anregender Weise folgende drei Sätze: 1) L'art grégorien prend sa source dans l'art gréco-romain du IIe—IIIe siècle de notre ère, et s'épanche dans l'art du bas moyen-âge. 2) Reconstituer, dans ses grandes lignes, l'art antique, c'est rétablir la théorie fondamentale qui préside à l'élaboration de l'art subséquent dit grégorien. 3) Déduire de l'art grégorien, reconstitué scientifiquement, la forme musicale qui lui succéda c'est fournir la preuve que l'art dont nous nous occupons ici même, fut bien réellement tel que nos déductions l'auront démontré.
J. W.

Jaëll, Marie. Der Anschlag. Neues Klavierstudium auf physiologischer Grundlage. I. Band: 84 fortschreitende Anschlagsübungen mit 72 Abbildungen. Leipzig, Breitkopf und Härtel. — 91 S. gr. fol. ℳ 8,—.

Das Buch ist die Übersetzung des französischen Werkes »Le toucher«, das bei Costallat in Paris herausgekommen ist. Es verdiente in der That eine Übersetzung, denn der Versuch, den für den Klavierspieler so wichtigen *Anschlag* wissenschaftlich zu erkennen und sein eigentliches Wesen klar zu umschreiben, ist hier vollauf gelungen. Die einzelnen Phasen, in welche man die an sich einheitlichen Anschlagsbewegungen zerlegen kann, werden auf Grund streng methodischer Experimente und auf Grund der Untersuchung der Anschlagsstellen auf den Tasten, der Mechanik des Armes und der Hand, der Muskelspannung, der Empfindungsfähigkeit des Tastgliedes, der verschiedenen gleitenden und rollenden Bewegungen u. s. w. mit Zuhilfenahme bildlicher Darstellungen knapp und klar durchgesprochen. Sodann geht die Verfasserin auf das praktische Studium des Anschlages über, wofür zahlreiche Übungsbeispiele in Noten beigebracht werden. Ein Klavierlehrer und Klavierspieler, der es ernst mit seinem Berufe meint und nicht auf der Oberfläche empirischer Technik bleiben mag, wird das Werk mit dem größten Nutzen lesen; sein Studium ist leicht, denn das Buch, frei von allen schönen Worten und ästhetisierenden Beschaulichkeiten, läßt an Schärfe der Disposition, Klarheit des Ausdruckes und Anschaulichkeit des Stoffes nichts mehr zu wünschen übrig.
O. F.

Löwengard, Max. Lehrbuch des Kontrapunkts. Berlin, Verlag Drei Lilien, 1902—100 S. 8°.

Ein kurzgefaßtes, brauchbares Lehrbuch, daß der Verfasser als Fortsetzung seiner Harmonielehre angesehen wissen will. Denn schon dort hatte ihm die melodische Linie der Einzelstimme als die Hauptsache gegolten; hier strebt er nun vollends die Verschmelzung des harmonischen und des kontrapunktischen Denkens an. Die Beispiele sind im Allgemeinen gut gewählt; leider haben sich dabei einige störende Druckfehler eingeschlichen.
H. A.

Norlind, Tobias. Svensk Musikhistoria. Lund, Gleerupska Univ.-Bokhandeln (Hjalmar Möller), 1901. — 250 S. 8°. 2 Kr. 50 öre.

Es ist ein erfreuliches Zeichen, daß in letzter Zeit auch die nordgermanischen Völker angefangen haben, sich mit musikgeschichtlicher Forschung wissenschaftlich zu beschäftigen. So geht jetzt die erste dänische Musikgeschichte ihrer Vollendung entgegen, und nun liegt auch die erste schwedische Musikgeschichte vor uns. Daß beide noch nicht mit vollsicherem wissenschaftlichem Apparate arbeiten, ist entschuldbar: aber sie zeigen doch deutlich genug die Wege, die einzuschlagen sind. Der Verfasser hat uns bereits mit zwei Abhandlungen in unseren Sammelbänden über einige Kapitel der schwedischen Musikgeschichte beschenkt, die wichtiges und neues Quellen-Material liefern und natürlich in der vorliegenden schwedischen Musikgeschichte Verwendung gefunden haben. Diese selbst beginnt mit dem nordischen Altertum und erstreckt sich bis auf die Gegenwart. Die vielfachen Berührungspunkte Schwedens mit der deutschen und französischen Musik, die sich besonders seit dem 17. Jahrhundert stetig gesteigert haben, machen Schweden für die moderne Musikgeschichte nicht unwichtig; schade, daß die schwedische Sprache eine eingehendere Benutzung des Werkes außerhalb Schwedens sehr erschwert.
O. F.

Padova, Gio. Siegende Mächte. Kultur—Kunst—Kritik. Wissenschaftlich-litterarischer Essay. Leipzig, Ed. Avenarius, 1900—104 S. 8°.

Sakolowski, Paul. Bayreuther Nächte. Gedanken eines Nibelungen. Leipzig, H. Seemann Nachfolger (Jahresangabe fehlt). — 74 S. 8⁰.

Wer für flüssigen Feuilletonstil eingenommen und obendrein Wagnerianer »höherer Ordnung« ist, wird viel Vergnügen an dem Büchlein haben, das offensichtlich unter dem Eindruck der Festspiele entstanden ist. Visionäre Fantastik spielt die Hauptrolle darin; das Positive ist sehr spärlich gesät.
H. A.

Sakolowski, Paul. Rollwenzelei und Eremitage. Leipzig, H. Seemann Nachfolger, 1901—86 S. 8⁰ (mit dem Porträt Siegfried Wagner's).

Verfasser will die Fäden klarlegen, die sich von dem alten Bayreuth der Rokokozeit »innerlich und unbewußt« nach dem neuen herüberspinnen. Allein jenes wird mit einem flüchtigen historischen Abriß von 8 Seiten abgefertigt, dem sich dann ein Kapitel von 7 Seiten über Jean Paul und seine Ansicht von der Musik angliedert. Alles Weitere behandelt das Bayreuth Richard Wagner's in ästhetisierender, mit transcendentalen Ausführungen vermengter Darstellung. Verfasser ist durch und durch Wagnerianer und erhofft von Siegfried Wagner eine Neubelebung des »alten interessanten Bayreuth«.
H. A.

Schmidt, Dr. Karl. Hilfsbuch für den Unterricht im Gesange auf den höheren Schulen. Nach neuen Gesichtspunkten bearbeitet. Leipzig, Breitkopf & Härtel — VIII und 191 S. gr. 8⁰. *M* 2,50.

Diese Sammlung von Liedern ist dem vielbezeugten Bedürfnis nach Reform des Gesangunterrichtes auf den höheren Schulen entsprossen. »Das meist übliche, hergebrachte Unterrichtsverfahren setzt sich einseitige und fast außer dem Zusammenhang mit dem übrigen Unterricht stehende Ziele und kommt nur einem geringen Teile der Schüler zugute. Und doch wie belebend und erfrischend muß eine Unterrichtsweise wirken, die sich mehr zutraut, als die Programme von Schulfeierlichkeiten zu verbessern.« Daher fordert der Verfasser mit Recht Kenntnis des deutschen Liedes von allen Schülern, ohne Rücksicht auf ihre rein musikalische Begabung. Dazu soll das Buch eine Handhabe bieten, indem es die Volks- und volkstümlichen Lieder, die den Kern der Sammlung ausmachen, nicht als bloßen Singestoff auffaßt, sondern einen höheren Gesichtspunkt, den historisch-bildenden, einnimmt und auch dem Texte der Lieder in seinen Beziehungen zur Geschichte, zur Litteratur, zur Religion und allen übrigen Kulturgebieten sein Recht einräumt. Die I. Gruppe bilden die historischen Lieder, resp. die Lieder mit geschichtlichen Texten; hier folgen einander: der schwert-schmiedende Siegfried, Dornröschen, Hildebrandslied, Hermannslied, Gesang auf die Schlacht bei Fontanetum, Roland in Bremen, Friedrich Barbarossa, Gesang der Kreuzfahrer, Geißlergesang, Landsknechts-Marsch u. s. w. Die II. Gruppe bringt die Lieder von Jahres- und Tageszeiten, Heimat, Wandern und Abschied, Waldklänge, Vaterlandslieder aus dem späten Mittelalter und dem 16. und 17. Jahrhundert. Gruppe III betitelt sich Zur Choralkunde, und Die christlichen Feste, — mit Notker'schen Sequenzen, alten Hymnen, alten und neuen geistlichen Liedern u. s. w. IV. hat den Titel Minnelieder, V. Goethe und Schiller im Liede und Zur Balladenkunde, VI. Kinderlieder, VII. Französische Volkslieder, VIII. Antike Stoffe (Die griechischen Tragiker in der Musik). So bildet das Buch ein musikalisches Vademecum des Schülers von der Sexta bis zur Prima. Ich halte den Plan und die Disposition für sehr brauchbar und auch durchführbar. Aber die vorliegende Ausführung ist noch nicht das, was sie sein könnte, wenn dem Verfasser eine breitere musikwissenschaftliche Schulung zur Seite gestanden hätte. Die fast allein maßgebende musikwissenschaftliche Grundlage des Verfassers sind *F. M. Böhme*'s Liedersammlungen, auf deren unbedingte Zuverlässigkeit er (mit Unrecht) schwört. Er begnügt sich daher für Mittelalter und Altertum mit unsicheren Rekonstruktionen (wie z. B. Coussemaker's Gesang auf die Schlacht bei Fontanetum) oder mit modernen Vertonungen alter Texte (wie z. B. den nicht weniger als 22 Seiten einnehmenden griechischen), wo doch Quellen genug vorliegen, um auch das Altertum und Mittelalter durch echte und noch heute sangbare Stücke mit in den Kreis einzubeziehen. Einzelne Ausstellungen hätte ich mehrere zu machen; z. B.: warum nur ist in aller Welt das Lied »In Böhmerland bei Prag« S. 23 in 4/3-Takt gesetzt und daher so »schwer singbar« gemacht, während es doch in 4/4-Takt keinerlei Schwierigkeiten bietet? Doch mag ich auf diese und ähnliche Fragen kein Gewicht legen gegenüber dem höchst bedeutsamen Gedanken, den das Buch verkörpert: die Musikgeschichte auf eine sehr praktische und unwidersprechlich lebendige Art und Weise in den Gymnasial-Unterricht einzuführen.
O. F.

Untersteiner, A. Storia della Musica. Seconda edizione. Manuali Hoepli, Serie scientifica 148—149, Milano 1902 — X + 330 S. 16⁰. ℳ 2,40.

Es ist keine kleine Aufgabe, eine Musikgeschichte zu schreiben, welche auf 316 Sedez-Seiten die Musikentwickelung aller Völker und aller Zeiten behandelt. Ein solches Werk, welches mit wenigen Worten die einzelnen Perioden scharf charakterisieren, welches kritisch zwischen nötig und unnötig abwägen muß, ist vollkommen nur aus der Hand eines Meisters allerersten Ranges zu erwarten. Dr. Untersteiner bemüht sich redlich; man erkennt, daß er nach jeder Richtung hin dem Stoffe gerecht zu werden sucht und es auch in den meisten Fällen wird. Altertum und Mittelalter scheinen dem Autor weniger geläufig als die Neuzeit. Dort sagt er bald zu viel, bald zu wenig, auch laufen ihm eine ganze Reihe kleiner Unrichtigkeiten unter. So sind die Figuren der Mensuralmusik nicht genau angegeben; weiter ist Cotto unter den Mensuralisten, Adam de la Halle und Guillaume de Machaut unter den Troubadours aufgeführt, Guilelmus Monachus dem 14. Jahrhundert zugewiesen. Am ungeheuerlichsten wirkt folgender Satz: Nella prima metà del secolo XVI vengono nominati più contrappuntisti inglesi (John Cotto, Walter Odington, Guilelmus monachus), dei quali si conservano manoscritte più opere. Über die Musikentwickelung der Neuzeit urteilt der Verfasser zum Teil recht vortrefflich. Höchst anerkennenswert ist die Angabe der wichtigsten Litteratur am Schlusse eines jeden Abschnitts. Zu tadeln ist die häufig recht nachlässige Drucklegung; eine Fülle von Druckfehlern entstellt den Text. Besonders den deutschen Büchertiteln wird arg mitgespielt. Unangenehmer sind aber die Enstellungen der Eigennamen. So wird S. 152 von Delayrac und Isonard und Seite 153 von Grébry gesprochen. Sieht man von diesen Unvollkommenheiten ab, so ist das Buch bezüglich der letzten drei Jahrhunderte als brauchbar zu empfehlen. J. W.

Weinberger, Karl Friedrich. Handbuch für den Unterricht in der Harmonielehre. Mit vielen Übungsbeispielen unter besonderer Berücksichtigung des praktischen Orgelspiels für Lehrerbildunganstalten bearbeitet. München, C. H. Beck, 1901/2. XX + 422 S. 8⁰. Geh. ℳ 5,20, geb. ℳ 6,30.

Der Umstand, daß der neu aufgelegte erste Teil vorliegenden Werkes in den bayrischen Lehrer-Bildungsanstalten Aufnahme gefunden hat, veranlaßte den Verfasser, den ganzen musiktheoretischen Lehrplan derselben einer Bearbeitung zu unterziehen und ihn so einzuteilen, daß der erste Teil seines Buchs den Lehrstoff der Präparandenschule, der zweite den der Schullehrer-Seminarien umfaßt. Die Behandlung ist zweckentsprechend. Besonders anzuerkennen ist die Beigabe von Musterbeispielen aus den Werken anerkannter Meister und die stete Forderung der Transposition. Minderwertig ist aber, was Verfasser am Schlusse des zweiten Teiles über Kontrapunkt und Formenlehre beibringt. Es fehlt vor allem an knappen und klaren Definitionen. Ich verweise z. B. auf die Definitionen Liedform oder Suite. Bei letzterer erfährt man z. B. nicht einmal etwas von der Tonarten-Gleichheit der auf einander folgenden Sätze, geschweige denn von dem Suiten-Typus bei Bach. Kühn ist, das Notturno in der Anwendung mit der Serenade für ziemlich gleichbedeutend zu halten. Kurz, dieser Abschnitt ist abzulehnen. J. W.

Wildberg, Bodo. Das Dresdener Hoftheater in der Gegenwart. Biographien und Charakteristiken. Mit 112 Porträts. Neu herausgegeben. (3. Aufl.) Dresden und Leipzig, E. Pierson (R. Lincke), 1902. — 270 S. 8⁰. ℳ 4,—.

Für den Freund der Bühne ein vortreffliches Handbuch, um sich über die Leiter und Mitglieder der Dresdner Hofbühne zu unterrichten. Von jedem Mitgliede des Schauspiels und der Oper wird die Biographie und das Bild gebracht. Bis auf den Dekorationsmaler erstrecken sich diese Informationen, die dem Streben der Bühnenangehörigen nach Vereinigung ebenso als dem des Publikums und Fachmannes nach Belehrung entgegenkommen. O. F.

Zoellner, Heinrich. Beethoven in Bonn. Ein Sang vom Rhein in acht Stücken. 2. Auflage. Dresden und Leipzig, E. Pierson, 1902. — 140 S. 8⁰. ℳ 2,—.

Der Komponist tritt hier als Dichter auf und hat sich dazu einen musikgeschichtlichen Stoff gewählt. Beethoven im letzten Jahre seiner Bonner Jugendzeit ist das Thema. Musikgeschichtlich ist das Grundgerüst der poetisierten Erzählung in Richtigkeit; bei den Einzelheiten hapert es. Z. B. war Beethoven im Jahre 1892 noch gar nicht »ein Bild der Rüstigkeit und Kraft«, sondern recht schmächtig, und er hatte

keine »stolz gewölbte Stirn«, sondern eine nicht gerade schöne runde, stark hervortretende. Daß die Lieder »Lott ist todt« und »Ach wie wohl ist mir am Abend« (S. 20) damals schon bekannt waren, möchte ich denn doch bezweifeln. Ausdrücke wie »sterblich verschossen« und »kraxeln« dürften damals auch schwerlich in Bonn gebraucht worden sein. Daß Beethoven mit der altgermanischen Mythologie so vertraut gewesen sein soll (S. 48), wie ein moderner Wagner-durchglühter Jüngling, will mir nicht recht in den Kopf. Das Bild mit dem wilden Reiter, der einer lockenden Göttin über den Abgrund nachjagt, ist nicht die Jagd nach der Viktoria (S. 62), sondern Henneberg's Jagd nach dem Glück. Daß Mozart bei Beethoven's einzigem Besuche 1787 »vor ihm musizieret« hat (S. 96), ist ebenso wie Mozart's und Haydn's Riesenmeinung von des jungen Beethoven Können Legende. Doch es ist das gute Recht des Dichters, auch Legenden als Wahrheiten zu bewerten; darum wollen wir mit diesen und anderen poetischen Konstruktionen nicht hadern. Aber auch dichterisch ist manches recht verfehlt, z. B. gleich im Anfang der Sonnenaufgang, wo die Sonne »lichtdonnernd« mit einem »furchtbar starken Dröhnen«, wie mit dem Tone der Weltgerichtsposaune aufgeht. Ich für mein bescheiden Teil habe einen solchen lärmenden Sonnenaufgang noch nicht erlebt. Summa: der Komponist Zoellner hat jedenfalls der Welt mehr zu bieten, als der Dichter Zoellner. O. F.

Eingesandte Musikalien.

Referenten: **O. Fleischer, A. Göttmann, J. Wolf.**

Besprechung in zusammenfassenden Artikeln bleibt vorbehalten.

Verlag Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Röntgen, Julius. 14 Altniederländische Volkslieder nach Adrianus Valerius (1626). Für eine Singstimme mit Klavier. *M* 3,—.

Die niederländischen Lieder aus dem Ende des 16. und Anfang des 17. Jahrhunderts, die *Valerius* (*Woutersxoon*) 1626 sammelte und die zuerst Dr. *Loman* 1871 und 1893 in Auswahl herausgab, sind durch *Kremser*'s etwas willkürliche Bearbeitung 1877 mit ihrer schlechten Übersetzung von J. *Weyl* und durch *Messchaert*'s Vorträge in Deutschland sehr bekannt geworden. *Karl Budde* hat die Lieder neu übersetzt, *Jul. Röntgen* sie mit einer vortrefflichen und sorgsamen Klavierbegleitung versehen und so erscheinen sie hier, durch dankenswerte geschichtliche Erläuterungen von Budde begleitet, in einem Gewande, das der Pietät gegen die ursprünglichen Texte und Melodien volle Rechnung trägt. O. F.

Sweelinck, J. P. Ausgewählte Chorwerke. Chanson: Rozette für vierstimmigen gemischten Chor (1612). Bearbeitet von M. Seiffert. Partitur. *M* 2,—.

Siehe Gesamt-Ausgabe Bd. VIII, S. 81.

Verlag Gadow & Sohn, Hildburghausen.

Anschütz, Fr. und O. Praktisches Orgel-Buch. 335 leichte und mittelschwere Vor- und Nachspiele. Ein Hülfsbuch für den Unterricht in Präparandenanstalten und Seminarien, sowie für Organisten und Freunde des Orgelspiels zum Gebrauche bei dem öffentlichen Gottesdienste (ohne Jahr). 258 S. 4⁰.

Die 334 Orgelstücke sind aus Werken früherer und jetziger Orgelkomponisten, wie M. Praetorius, Frescobaldi, Muffat, Pachelbel, Bach, Händel, Teleman u. s. w. zusammengestellt, nach ihrer Schwierigkeit geordnet und mit Applikatur versehen. Es ist ein bequemes Handbuch, das reichen Inhalt auf engem Raume bietet. O. F.

Verlag Friedrich Hofmeister, Leipzig.

Hermann, Robert. Quartett F-moll für Pianoforte, Violine, Viola und Violoncello. Op. 9. Partitur *M* 7,50 n.

Robert Hermann, dessen Trio op. 6

zweimal in Berlin zur Aufführung kam und von der hiesigen Kritik in der widersprechendsten Weise beurteilt wurde, ist zweifellos ein sehr begabter Tondichter. Es fehlt ihm nicht an Phantasie, auch hat er viel gelernt, doch kann man sich seiner Musik nie so recht erfreuen. Er will originell sein, was an und für sich nur zu loben ist; aber in diesem Bestreben wird er gesucht und schreckt selbst vor den grimmigsten harmonischen Härten nicht zurück. In seinem Trio schon kommen Dinge vor, über welche man nur mit dem größten Widerstreben hinwegkommt. In seinem hier vorliegenden Quartett geht es häufig noch toller zu. Mit einer gewissen Eigensinnigkeit geht der Komponist den verminderten Septimenakkorden aus dem Wege; die Themen erhalten dadurch etwas schroffes, gleichmäßig starres. Kein warm pulsierendes Leben ist in Hermann's Phantasie zu fühlen, wie Eiseshauch berührt seine Kantilene. Es ist zu bedauern, daß dieses starke Talent sich in solchen eigensinnigen Grübeleien verliert, die noch dazu logisch nicht begründet sind. Das Quartett selbst ist ein sehr schweres Stück, das zu seiner Ausführung vier erst-rangiger Künstler bedarf. A. G.

Verlag F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Cebrian, Adolf. Zwölf Choral-Vorspiele für Orgel. Op. 33. 34 S. quer 4°. ℳ 3,—.

Für firme Orgelspieler höchst empfehlenswert und dankbar. Inhalt: Allein Gott in der Höh, Befiehl du deine Wege, Dir dir Jehova, Es ist das Heil, Herzlich thut mich verlangen, Jesus meine Zuversicht, Lobe den Herren, Nun danket alle Gott, O Lamm Gottes, Vom Himmel hoch, Wie schön leuchtet, Wie wohl ist mir. O. F.

Gehrhardt, Paul. Acht Charakterstücke (Präludien) für Orgel über evangelische Choralmelodien. Op. 3. ℳ 2,—.

Die Charakterstücke Paul Gehrhardt's sind nett und klar gearbeitete kleine Orgelpräludien, die im Kirchendienst wohl zu verwerten sein dürften. A. G.

Gulbins, Max. Sonate Nr. 3 in B-dur für Orgel. Op. 19. ℳ 4,—.

Max Gulbins hat seiner Sonate das Motto vorangestellt:

Dein Zion streut dir Palmen und grüne Zweige hin
Und ich will dir mit Psalmen ermuntern deinen Sinn!
Mein Herze soll dir grünen in stetem Lob und Preis,
Und deinem Namen dienen, so gut es kann und weiß!

Daß einem beim Studium dieses Stückes das Herz vor Freude aufginge kann ich nicht behaupten. Die Phantasieäußerung des Herrn Gulbins ist mir zu doktrinär. Er ist ein guter Musiker, der komponiert, »so gut er's eben kann und weiß« und darum auch wohl nie, da er sehr viel kann, ein minderwertiges Stück schreiben wird. Ob es aber interessiert und das Herz erfreut — das ist eine andere Frage. A. G.

Herzog, Johann Georg. Sieben Tonstücke für Orgel. Op. 79. 21 S. quer 4°. ℳ 2,—.

Sehr durchsichtig in der Schreibweise, ansprechend und durchgehends leicht spielbar. O. F.

Kullak, Franz. Die höhere Klaviertechnik. Op. 14. Text deutsch und englisch. ℳ 5,—.

— Im Karneval, Tanzhumoreske für Pianoforte. Op. 15. ℳ 1,80.

Mit seiner höheren Klaviertechnik bezweckt Franz Kullak die Ausbildung der Doppelgriffe in tonleitermäßigen Fortschreitungen. Terzen-, Sexten- und Oktaven-Skala, sowie die Ausbildung der Sprungtechnik bilden die Grundlage zu diesem nicht allzu umfangreichen Werk, das durch diverse Beispiele aus den Werken unserer hauptsächlichsten Klavierkomponisten sehr interessant ausgestaltet, fortgeschrittenen Pianisten bestens zu empfehlen ist. Auch die Walzerhumoreske ist ein gutes Klavierstück, welches durch seine instruktiven Vorzüge noch besonders zu bewerten ist. A. G.

Verlag Aloys Maier, Fulda.

Thierfelder, Albert. Frau Holde. Dramatische Kantate, nach Rudolf Baumbach's gleichnamiger Dichtung, für Soli, Chor und Orchester. Op. 30. Klavierauszug mit Text, ℳ 9,—.

Der bekannte Universitätsmusikdirektor Professor Albert Thierfelder, von dessen zahlreichen Kompositionen sich das umfangreiche Chorwerk »Zlatorog« in weiteren Kreisen vor mehreren Jahren viele Freunde erworben hat, tritt mit obengenanntem Werk, ebenfalls einer größeren Komposition für Soli, Chor und Orchester, wiederum vor die Öffentlichkeit, ohne jedoch mit dieser neuen Kantate eine Steigerung in seiner künstlerischen Entwicke-

lung zu zeigen. Frau Holde ist das Werk eines tüchtigen Musikers, der sich auf einen wohlklingenden Chorsatz und auf all das nötige Drum und Dran versteht. Überall spürt man den Routinier. Einem ernst zu nehmenden Künstler gegenüber darf die ernste Kritik sich mit dem Wohlgelungensein der äußeren Mache aber nicht zufrieden geben, umsomehr als Thierfelder in dem Baumbach'schen Stoff eine gesunde Grundlage hatte, eine reiche Phantasie zu entfalten. Hierin hat er mich recht sehr enttäuscht und ich kann nicht behaupten, daß die Ursprünglichkeit der Baumbachschen Gedanken einen kongenialen Ausdruck in Thierfelder's Vertonung gefunden hätte. Daß er in der Erfindung seiner Melodie sowohl, als auch in der Entwickelung des Satzes auf ziemlich konservativem Standpunkt stehen geblieben, will ich nicht ausdrücklich verurteilen, denn Jeder kann da nach seiner Façon selig werden; daß Thierfelder aber den an sich nicht gerade starken dramatischen Ausdruck Baumbach's so wenig vertiefen konnte, ist sehr bedauerlich. Trotz all dieser Ausstellungen, auf die näher einzugehen der Raum verbietet, sei das Werk kleineren Chorvereinen, welche sich einmal ein Orchesterkonzert leisten können, empfohlen. Schwierigkeiten bietet es so gut wie keine. A. G.

Verlag A. A. Noske, Middelburg (Breitkopf & Härtel, Leipzig).

Schäfer, Dirk. Sonate für Violine und Klavier. Op. 4. ℳ 4,50.

Der als Pianist wohlbekannte junge holländische Komponist zeigt sich mit diesem Kammermusikwerke als ein formgewandter Tonsetzer. Was er uns musikalisch zu sagen weiß, ist gerade nicht hervorragend; immerhin zeigt sein von Brahms stellenweise beeinflußtes kompositorisches Wollen den nach Ernstem strebenden Musiker, von dessen reichem Können noch viel Gutes zu erwarten sein wird. A. G.

Verlag D. Rahter, Hamburg und Leipzig.

Nicholl, H. W. op. 22. Drei Stücke für Pianoforte: Melodie, Nocturne, Ballabile. Komplett ℳ 1,50, einzeln je ℳ 0,60.

Ansprechende Salonmusik.

Reisenauer, Alfred. op. 12. Sieben Gedichte von Paul Heyse für eine Singstimme mit Klavierbegleitung: Verwandlung — In der Mondnacht — Die Sonne gleitet still hinab — Soll ich ihn lieben — Ach wie so gern — Der Tag wird kühl — Hütet Euch. Komplet ℳ 3,—, einzeln je ℳ 1,—.

Fein empfundene, zum Teil höchst wirksam pointierte Lieder. J. W.

Rabl, Walter. op. 9. Frau Sehnsucht, Dichtung von Wilhelm Eberhard Ernst für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte: Nachklänge — Des Wassers Stimmen — Frühsonnenlicht — Regenwanderung — Stilles Gewähren — Märchen — Dunkelnde Pfade — Des Märchens Ende. Zusammen ℳ 5,—, einzeln ℳ —,80 bis ℳ 1,20.

— op. 10. Sechs Gedichte von Anna Ritter für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte: In Waldesfrieden — Ich hab' an deiner Brust geruht — Wie ein Rausch ist deine Liebe — Weißt du's noch — Sehnsucht nach dem Geliebten. Zusammen ℳ 3,—, einzeln je ℳ 1,—.

Verfasser ist nicht ohne Talent und Eigenart, verfällt aber leicht ins Schablonenhafte. Seine Musik hat häufig etwas Überreiztes. Sein Bestreben zu charakterisieren bringt ihn nicht selten hart an die Grenze des musikalisch Erlaubten. Ich verweise nur auf die höchst unschön wirkenden Durchgänge in »Nachtklänge« auf den Worten »Meine Sehnsucht zu suchen«, »Ich grüble ihr nach etc.« und der gleichen Stelle in »Des Märchens Ende«. Die Lieder op. 10 verdienen den Vorzug. J. W.

Schlegel, Leander. op. 10. Drei Klavierstücke. Nr. 1. Nachruf ℳ 1,20, Nr. 2. Gretchen vor der Mater dolorosa ℳ —,80, Nr. 3. Phantasie-Walzer ℳ 1,10. Komplett ℳ 2,50.

Etwas abstrus wirkende, aber talentvolle Musik. J. W.

Verlag B. Schott's Söhne, Mainz.

Hartmann, Georg. Friedrichsruh. Dichtung von Gottfried Doehler. Ein Hochgesang für deutschen Männerchor mit Begleitung von Hörnern und Pauken ad libitum. Partitur und Stimmen kompl. ℳ 2,—.

Ein weder melodisch noch harmonisch befriedigendes Stück, das sich eng an den

längst überwunden sein sollenden Liedertafelstil, worin Abt und Genossen in Massen produzierten, anschmiegt. A. G.

Verlag Carl Simon, Berlin SW.

Berger Wilhelm. op. 42. Introduktion und Fuge G-moll für Klavier. ℳ 3,50.

— op. 43 Nr. 2. Scherzo, D-moll. ℳ 2,80.

— op. 49 a, b. Zwei geistliche Lieder für hohe und mittlere Stimme mit Harmonium- oder Orgelbegleitung. 1) Wenn unser Herz der Liebe denkt ℳ 1,—. 2) Selig sind des Himmels Erben. ℳ —,80, zusammen ℳ 1,50.

— op. 49c. Dieselben beiden Lieder für Frauenchor. Text deutsch-englisch. Mit Orgel oder Harmonium. Partitur und Stimmen ℳ 1,60 und ℳ 1,40, die einzelnen Stimmen 20 und 15 Pf.

— op. 61. Variationen E-moll über ein eigenes Thema für 2 Klaviere zu 4 Händen. Partitur ℳ 4,50.

— op. 69. Trio G-moll für Violine, Bratsche und Violoncell. Partitur ℳ 2,—, Stimmen ℳ 6,—.

— op. 70. Dritte Sonate (G-moll) für Klavier und Violine. ℳ 8,—.

Berger gehört unstreitig zu den liebenswürdigsten Talenten unserer Zeit. Er ist einer der wenigen, die Form und Melodie nicht als veraltet verwerfen und nicht bloß in Stimmung und Charakteristik aufgehen. Trotz seiner ungemeinen Fruchtbarkeit läuft ihm kaum je ein Werk unter, das man direkt als minderwertig bezeichnen müßte. Sind auch seine Gedanken nicht immer gleichwertig, so weißt er sie durch geistvolle Verarbeitung doch immer interessant zu machen. Stets zeigt er gediegenen musikalischen Geschmack, stets vollendeten Formensinn. Innigkeit der Melodie, Wärme des Kolorits und ein feiner Humor sind hervorstechende Eigenschaften seiner Komposition. Seine Klavierwerke verraten den hervorragenden Pianisten. — Von den angezeigten Werken sind die beiden geistlichen Gesänge von geringerer Bedeutung; sie gewinnen entschieden in der chorischen Behandlung. Geistvoll ist in Nr. 1 die Verwendung des übermäßigen Dreiklangs in der Sextlage bei dem Worte »Nein«. Die Introduction und Fuge G-moll sowie das Scherzo D-moll haben sich bereits in der Praxis bewährt; sie liegen in zweiter Auflage vor. Das Scherzo, ein ungemein frisch wirkendes Werk hat in der veränderten Form noch gewonnen. Glänzend zeigt sich Berger's Talent in den Variationen über ein eigenes Thema für 2 Klaviere; es ist ein vortreffliches Werk. Intimer wirkt sein Trio G-moll, das allen Freunden der Hausmusik aufs wärmste empfohlen sei. Es vereinigt alle Vorzüge, die wir oben als typisch für Berger'sche Musik hergestellt haben. Ein großer Zug geht durch seine Sonate G-moll für Klavier und Violine. Besonders der zweite Satz ist von hervorragender Schönheit, der dritte voll übersprudelnden Humors. J. W.

Dienel, Otto. Ps. 125 (mit deutschem und englischem Text). Duett für Sopran und Tenor mit Orgel- oder Harmonium- oder Klavierbegleitung. op. 45. ℳ 1,30.

Ein entsprechendes Werk voll kirchlicher Stimmung. J. W.

Hermann, Hans. Der 126. Psalm. (deutsch und englisch) für Altsolo und Harmonium oder mit Orgel- oder Klavierbegleitung. op. 43. ℳ 1,80.

Ein wirksam aufgebauter Gesang voll dramatischer Kraft. J. W.

Hildebrandt, Ulrich. Plattdeutsche Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. op. 7. 1) Matten Has' ℳ 1,—; 2) Na de Brut ℳ 0,60; 3) Goldhahn ℳ 0,60.

Der launige Ton der K. Groth'schen Gedichte ist hübsch getroffen. J. W.

Reinhard, August. Gedenkblätter. Zwölf kleine Klavierstücke. op. 42. ℳ 3,—.

Anspruchslose, gediegene Klaviermusik.

— Ernste Studien. Stücke im strengen Stil aus den Werken der besten Meister gewählt und für das Harmonium eingerichtet. 4 Lieferungen à ℳ 1,50, Subskriptionspreis ℳ 4,—.

Eine vortreffliche Sammlung, welche Werke von Pachelbel, Händel, J. S. Bach, Eberlin, Sorge, Krebs, Albrechtsberger, M. G. Fischer, Kühmstedt, Klauss, Hesse, Mendelssohn-Bartholdy und R. Schumann umfasst. Die Bearbeitung beschränkt sich auf die Stellen, welche den Umfang des gewöhnlichen Harmoniums überschreiten.

Irgend welche Registrierung ist nicht vorgeschrieben. J. W.

Reinhard, August. Sonate (Nr. 2), C-dur, für Harmonium und Klavier. Op. 84. ℳ 5,—.

— Sonate (Nr. 3), D-moll, für Harmonium und Klavier. Op. 85. ℳ 2,—.

Thiefsen, Karl. Barcarole, F-dur, für Klavier. Op. 25 Nr. 2. Für Harmonium und Klavier eingerichtet von Max Laurischkus. ℳ 1,20.

Fuchs, Albert. Silhouetten, Suite für Violoncello und Harmonium (oder Klavier). Op. 37. Kompl. ℳ 3,—.

Der vortreffliche Musikalienverlag von Carl Simon, dem wir nicht zum geringsten dankbar sein müssen, die ganz vorzüglichen Mustel-Harmoniums und Célestas in Deutschland eingeführt zu haben, hat im Hinblick auf das mehr und mehr erwachende Interesse für das Harmonium sich durch Herausgabe einer größeren Anzahl speziell für dieses Instrument geschriebener Werke wiederholt sehr verdient gemacht. Obige Bearbeitung und drei Orgelwerke geben Zeugnis von großer Kenntnis der reichhaltigen Klangwirkungen des Harmoniums und dem Bestreben genannter Komponisten, die Vorzüge dieses Instrumentes in das hellste Licht zu setzen. Musikalisch lassen jedoch leider die Sachen viele Wünsche unbefriedigt. A. G.

Söchting, Emil. Kinder-Trio Nr. 1. C-dur, für Klavier, Violine und Violoncello. Op. 21. ℳ 2,50.

Mohr, Hermann. Tonbilder aus der Jugendzeit. Leichte Trios für Pianoforte, Violine und Violoncello. Op. 30, Nr. 1. Trio in D-dur »Goldene Jugendzeit« für den Unterricht erleichtert von Emil Söchting. ℳ 1,80.

Die harmlosen Kleinigkeiten amüsieren und erfüllen schon dadurch, daß die Kinder frühzeitig zum Ensemblespiel erzogen werden können, vollständig ihren Zweck. A. G.

Poenitz, Franz. Nordische Ballade, Es-moll, für Harfe. Op. 33. ℳ 3,—.

Der Komponist, als Mitglied der Königlichen Kapelle in Berlin und als vortrefflicher Harfenvirtuose in weiten Kreisen bekannt, hat mit diesem Stück der an wirklich guten Werken nicht allzugesegneten Harfenlitteratur ein Phantasiestück beschert, das bei einem gediegenen musikalischen Gehalt alle Klangwirkungen und Variabilitäten der Technik dieses so sensibelen Instrumentes aufs Beste zur Geltung bringt. A. G.

Verlag Vieweg, Quedlinburg.

Hoff, Norbert. Rheinsage, Ballade von Emanuel Geibel für 4- und 6-stimmigen Männerchor. op. 35. Partitur ℳ 2,—, vier Chorstimmen je ℳ —,30.

Ein gediegen gearbeiteter Chorsatz, dessen Ausführung aber wegen der hohen Stimmlage (Tenor bis *b*) und der vielen enharmonischen Verwechselungen nicht geringe Schwierigkeiten bereiten dürfte. J. W.

Zeitschriftenschau

zusammengestellt von

Ernst Euting.

Verzeichnis der Abkürzungen siehe Zeitschrift III, Heft 1, S. 34.

Alexander, G. Ein neues zerlegbares Mittelohrmodell zu Unterrichtszwecken. — Anatomischer Anzeiger (Jena) 19, S. 313.

Altenburg, Wilh. Zur Entwicklungsgeschichte der Alt- und Baßflöten; die neue Altflöte von O. Mönnig — ZfI 22, Nr. 8.

Anonym. Het Kerstlied: »Stille Nacht, heilige Nacht« — SGB 26, Nr. 12.

Anonym. Max Reger — MW 1901, Nr. 42.

Anonym. Zur Chorordnung v. Liliencron's — Si 26, Nr. 11. [Erwiderung an Gohler.]

Anonym. Rich. Wagner's Oper »Das Liebesverbot« — AMZ 28, Nr. 48.

Anonym. Der deutsche Harmoniumbau — H 1901, Oktoberheft ff.

Anonym. Vergleichende Statistik der erschienenen Neuigkeiten des deutschen Musikalienhandels der Jahre 1891 bis 1900 — MH 4, Nr. 9.

Anonym. Det nya musikhistoriska Museet i Stockholm — Hvar 8 Dag (Gothenburg) 3, Nr. 8 [Mit Abbildung des Museums und 2 Porträts].

Anonym. Ein Prachtflügel von der panamerikanischen Ausstellung — ZfI 22, Nr. 6 [mit Abbildung].

Anonym. Neue Erwerbungen für das musikhistorische Museum von Paul de Wit in Leipzig im Jahre 1901 — ZfI 22, Nr. 7f.

Anonym. Music as »Technical Education« — MN 21, Nr. 561.

Anonym. Recent Russian music in England — Edinburgh Review (London) Nr. 398.

Anonym. Litteratur und Überbrettl — Das litterar. Echo 4, Nr. 1.

Anonym. Richard Strauß in neuen Werken — Sonntagsbeilage zur »Vossischen Zeitung« (Berlin) 1. Dez. 1901.

Anonym. Die Berliner Philharmoniker in Hamburg — Der Lotse (Hamburg) 2, Nr. 8.

Anonym. Das projektierte Richard Wagner-Denkmal für Berlin — Leipziger Illustrierte Zeitung (J. J. Weber) 1901, Nr. 3046.

Anonym. Max Klinger's Lisztbücher — Leipziger Illustrierte Zeitung (J. J. Weber) Nr. 3049.

Anonym. Verein der Harmoniumfreunde zu Berlin — H 1901, Oktoberheft f.

Anonym. Giacomo Puccini — SMT 21, Nr. 20 [mit Porträt].

Anonym. Sidelights on sound-board manufacture — POJ 17, Nr. 231 [mit Abbildungen].

Anonym. Staining and colouring woods for veneers — POJ 17, Nr. 231 ff.

Anonym. Popular pianoforte composers of the Victorian era — POJ 17, Nr. 231 [mit Porträt Franz Liszt's].

Anonym. Annual meeting of the music trades section of the London chamber of commerce. ibid.

Anonym. XIII. Generalversammlung des Breslauer Diöcesan-Cäcilienvereins — C 9 Nr. 11.

Aubert, Charles. L'art mimique — AM 8, Nr. 105.

Averkamp, Ant. Joseph Rheinberger † — WvM 8, Nr. 50.

B., L.-S. La révolution au »Syndicat des Auteurs et Compositeurs de Musique« — AM 8, Nr. 105.

Batka, Richard. Das Hohenfurter Liederbuch — »Deutsche Arbeit« Heft 1, S. 59—63 [Besprechung der Ausgabe von W. Bäumker, mit Wiedergabe dreier Lieder daraus].

Bauer, M. Moderne Musik — Der Lotse (Hamburg) 2, Nr. 7.

Baughan, Edward A. A critic's perceptions — MMR 31, Nr. 372.

Bellaigue, Camille. Grisélidis de M. Massenet à l'Opéra Comique — Revue des Deux-Mondes (Paris) 1. Dez. 1901.

Bourgault-Ducoudray. Le cours d'histoire au Conservatoire — MM 13, Nr. 22. [Allgemeiner Überblick über die Vorträge des Verfassers, siehe Zeitschr. III, S. 105].

Bouyer, Raymond. Le diable à Paris — M 67, Nr. 48 [Darstellung des Teufels in der französischen Musik].

—— Pourquoi Mendelssohn a-t-il vieilli? — ibid. Nr. 50.

Brandes, Friedrich. Richard Strauß' »Feuersnot« — DGK 2, Nr. 5.

Bruns-Molar. Überbrettl-Epidemie — DGK 2, Nr. 5.

C., J. »Les Barbares« de Saint-Saëns — RHC 1, Nr. 10.

—— Grisélidis de Massenet — ibid.

Combarieu, Jules. Les principaux systèmes d'esthétique — RHC 1, Nr. 10.

Crowest. Alfred the Great and music — Leisure Hour 1901, Oktoberheft.

Curzon, Henri de. Felipe Pedrell et »Les Pyrénées« — GM 47, Nr. 50 — [wird demnächst in Barcelona zum erstenmal aufgeführt].

—— »Les Barbares« à l'Opéra — La Gazette de France (Paris) 25. Okt. 1901 — [Oper von Saint-Saëns].

Dandelot, A. Samuel Rousseau — MM 13, Nr. 22 [Mit Porträt].

Daubresse, M. La musique en Allemagne aux XVII[e] et XVIII[e] siècles — Etudes pour jeunes filles (Paris) 1901, Septemberheft.

—— Haendel et Bach — ibid.

Davis, B. Eine neue, durch stehende Schallwellen hervorgerufene Wirkung — Physikalische Zeitschrift (Leipzig) 2, S. 348.

Delines, Michel. La musique dramatique en Russie depuis Glinka — La Bibliothèque Universelle et Revue Suisse (Lausanne) 1901, Oktoberheft.

Drismans, H. Die Kunst- und Überbrettl-Bewegung — Ernstes Wollen 3, Nr. 54.

Droste, E. Joseph Rheinberger —

Leipziger Illustrierte Zeitung — (J. J. Weber) Nr. 3049.
—— Die neue Oper »Feuersnot« von Richard Strauß — ibid.
—— Géza Graf Zichy — ibid.
Dukas, P. Les notes et la musique — Revue hebdomadaire, 12. Okt. 1901.
Duval, Gaston. Le plain-chant grégorien et les éditions du chant liturgique de Ratisbonne et de Solesmes — Bulletin du bibliophile et du bibliothécaire (Paris, Henri Leclerc) 1901, Nr. 11.
Dvořak, V. Über die sogenannte akustische Abstoßung der Resonatoren — Physikalische Zeitschrift (Leipzig) 2, S. 490.
Ebbinghaus. Arthur König † — Zeitschrift für Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane (Leipzig, Joh. Ambr. Barth) 27, Nr. 3 [mit Porträt].
Edwards, F. G. Mendelssohn's organ sonatas — MT 42, Nr. 706.
Elias, Julius. Cabaret—Brettl — Petit théâtre — Die Nation (Berlin W. 35) 19, No. 11,
Ellis, Annie Laurie. »Oh, bury me not on the lone prairie«. A song of Texan cow-boys — Journal of American folklore (Boston and New-York) 14, Nr. 54 (mit Notenbeispiel).
Elsässer, W. Ein Apparat zur Erläuterung des Doppler'schen Prinzips — Zeitschrift für physikalischen und chemischen Unterricht (Berlin) 14, S. 16.
Erman, A. Das Lied der Sänftenträger — Zeitschrift für ägyptische Sprache und Altertumskunde (Leipzig, Hinrich) 38, S. 64.
Estrées, Paul d'. L'art musical et ses interprètes depuis deux siècles d'après les mémoires les plus récents et des documents inédits — M 67, Nr. 47f.
Fiege, Rud. Tanzende Opernsänger? — BfHK 5, Nr. 12.
Flood, Grattan. Irish music in the 16th century — New Ireland Review, 1901, Septemberheft.
Fontana, F. Curiosità Verdiane — GMM 56, Nr. 49.
G., A. W. Meine 4. Orgelreise nach Süddeutschland — U 58, Nr. 11.
Gallone, Carlo. Giuseppe Rheinberger † — GMM 56, Nr. 40 (mit Porträt).
Geigel, Robert. Beitrag zur akustischen Anziehung — Annalen der Physik (Leipzig, Joh. Ambr. Barth) 1901, Nr. 12.
Gellé. Les sons voyelles en fonction du temps — Comptes rendus ... de la Société de Biologie (Paris, 120 Boulevard Saint-Germain) 53, Nr. 2 — [nach phonographischen Aufnahmen].
Giani, R. Il »Nerone« di Arrigo Boito — RMI 8, Nr. 4.
Giannini, T. C. Il simbolo nel Faust di W. Goethe e l'opera di A. Boito — Rivista d'Italia (Rom) 4, Nr. 2.
Goblot, E. La musique descriptive — Revue philosophique 1901, Oktoberheft.
Göhler, Georg. Colonne in Deutschland — Die Zukunft (Berlin) 10, Nr. 7.
Golther, W. Tristandichtungen — Das litterarische Echo 4, Nr. 3.
Gomoll, Wilhelm Conrad. Nestroy, ein Gedenkblatt zum 100. Geburtstag — MTW 4, Nr. 50.
Graf, Max. Colonne und sein Orchester Die Wage (Wien) 4, Nr. 46.
Gulik, D. van. Zur Demonstration des Doppler'schen Prinzips Zeitschrift für physikalischen und chemischen Unterricht (Berlin) 14, S. 288.
Günther, Siegmund. Akustisch-geographische Probleme — Sitzungsberichte der mathematisch-physikalischen Klasse der k. b. Akademie zu München (München) 1901, Nr 3 — [Behandelt die Entstehung musikalischer Naturklänge].
Gus, M. La musique et l'opéra en France Revue libre 1901, Septemberheft.
Hadden, J. Cuthbert. Matrimony and music in China — Gentleman's Magazin (London, Chatto and Windus) 1901, Decemberheft.
Hennig, C. R. Über die Entstehung der »hohen Resonanz«, eine physiologische Studie — DGK 2, Nr. 5ff.
Hensen, Victor. Darstellung der Lamellentöne. Annalen der Physik (Leipzig, Joh. Ambr. Barth) Nr. 4, S. 41.
Hentze, C. Die Arbeitsgesänge in den homerischen Gedichten — Philologus (Leipzig, Dieterich) 60, Nr. 3.
Höfler, Alois. Eine Physik- und Psychologiestunde am Klavier — Zeitschrift für physikalischen und chemischen Unterricht (Berlin) 14, S. 65.
Hohenemser, R. Zur Theorie der Tonbezeichnungen — Zeitschrift für Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane (Leipzig, J. A. Barth) 25, Nr. 4.
Holler, Valentin und **Thun,** Georg. Elektrischer Antrieb der Orgelgebläse — U 58, Nr. 11.
Houdard, G. La science musicale grégorienne — Revue des questions scientifiques 1901, Oktoberheft.
Imbert, H. »Grisélidis« de Massenet — GM 47, Nr. 47.
Joly, M. La Fiancée du Czar, opéra par Rimsky-Korsakow — Le Figaro (Paris) 19. Nov. 1901 — [Ausführliche Besprechung anläßlich der Erstaufführung in St. Petersburg].
Joncières, V. Notes d'un musicien — Le Gaulois (Paris) 14. Okt. 1901.
—— Notes d'un musicien. Saint-Saëns — ibid. 25. Okt. 1901.

Jong, J. de. Oscar Raif — Elsevier's Geïllustreerd Maandschrift 1901, Novemberheft.

Joss, Victor. Karl Kavařovič's Oper »Auf der alten Bleiche« — NZfM 68, Nr. 51 [Erstaufführung in Prag].

Julien, J. Le Conservatoire national de musique et la déclamation — Journal des Débats (Paris) 12. Okt. 1901.

K., M. Le Crépuscule des dieux — GM 47, Nr. 50.

Kann, Leopold. Eine Versuchsanordnung zur Demonstration des Mitschwingens — Zeitschrift für physikalischen und chemischen Unterricht (Berlin) 14, S. 295.

Kaiserfeld, Moritz v. Das Mozart-Museum in Salzburg — NMZ 22, Nr. 23.

Kling, H. Schiller et la musique — RMI 8, Nr. 4.

Kratt-Harveng, Elise. Gennaro Fabozzi, der blinde Meister der Tonkunst — NZfM 68, Nr. 51.

Krause, Martin. August Klughardts Oratorium »Judith« — MW 1901, Nr. 42.

Kruse, Georg Richard. Hermann Goetz — AMZ 28, Nr. 49 [mit Porträt und Facsimile eines Briefes].

Krohn, Ilmari. Kansansäwelmien alkuperästä. (Über den Ursprung der Volksmelodien) — Monatsschrift »Walwoja«, Helsingfors.

Kroyer. Denkmäler der Tonkunst in Bayern — Beilage zur Münchener Allgemeinen Zeitung 1901, Nr. 39.

—— J. M. Weber's »Die neue Mamsell« — S 1901, Nr. 70.

Krueger, F. Zur Theorie der Kombinationstöne — Philosophische Studien (Leipzig, Engelmann) 17, Nr. 2.

L., W. Fortschritte im deutschen Harmoniumbau — DIB 1900—1901, Nr. 6.

Lang, Heinrich. Joseph von Rheinberger † — AMZ 28, Nr. 49 [mit Porträt].

Lang, V. von. Über einen akustischen Versuch — Physikalische Zeitschrift (Leipzig) 2, S. 418.

La Rivierre, Maurice — La censure — PA 24, Nr. 1105.

Lederer, Victor. Musik-Fest in Prag zu Ehren des 60. Geburtstages Anton Dvořák's — S 1901, Nr. 69.

Lessmann, Otto. Zur Geschichte der Original-Handschrift von »Figaro's Hochzeit« — AMZ 28, Nr. 50 f.

Lindelöf, E. und **Pipping,** H. Über die Berechnung des Beobachtungsfehlers bei der Ausmessung von Klangkurven — Pflüger's Archiv für die gesamte Physiologie (Bonn, Emil Strauß) 85, Nr. 1—3.

Mangeot, A. »Grisélidis« de Massenet — MM 13, Nr. 22 [Eingehende Kritik mit Notenbeispielen].

Max, Cécile. Le nouveau syndicat des artistes de Paris — La Fronde, 20. Nov., Nr. 1442.

—— Les femmes dans l'association Taylor. Le syndicat des musiciens — La Fronde, 7. Dec., Nr. 1459.

Melati, G. Über binaurales Hören — Philosophische Studien (Leipzig, Engelmann) 17, Nr. 3.

Michelis, E. de. L'apothéose de Chopin et un opéra original — MSn 1, Nr. 8.

Mielke. Richard Wagner's Beziehungen zur Heimatkunst — Deutsche Zeitschrift 14, Nr. 21.

Müller, A. Die Harmonie der Sphären — Stimmen aus Maria-Laach (Freiburg i./B., Herder) 1901, Nr. 10.

Münchhausen, Frhr. v. Über die Ballade — Der Lotse (Hamburg) 2, Nr. 8.

Myron. Das Überbrettl, wie es ist und sein soll — Die Gegenwart (Berlin) 58, Nr. 46 f.

Neitzel, Otto. Edoardo Mascheroni's »Lorenza« — S 1901, Nr. 67.

—— Giacomo Orefice's Oper »Chopin« — S 1901, Nr. 71 [Erstaufführung in Mailand am 25. Nov.].

—— Hans Pfitzner's »Die Rose vom Liebesgarten« — S 1901, Nr. 66 [Erst-Aufführung in Elberfeld am 9. Nov.].

Neruda, Edwin. Albert Lortzing als Mensch — DMZ 32, Nr. 47.

—— Albert Lortzing als Erzieher — ibid.

—— Philipp Scharwenka — NZfM 68, Nr. 50 [mit Porträt].

Nf. Das 75jährige Jubiläum des Basler Männerchors — SMZ 41, Nr. 34.

Niecks, Frederick. Misconceptions about music — MMR 31, Nr. 372.

Oberholzer, A. Die Musikanten in der Insektenwelt — SZ 9, Nr. 1.

Oettingen, Arthur von. Das duale System der Harmonie — Annalen der Naturphilosophie (Leipzig, Veit & Co.) 1, Nr. 1.

Ostmann. Zum Bewegungsmechanismus des Trommelfells und Hammers — Archiv für Anatomie und Physiologie (Leipzig), Physiolog. Abteilung, 1901, S. 47.

Parodi, Lorenzo. Il maestri francesi per Bellini — CM 2, Nr. 31.

Petherick, Horace. Joseph Guarnerius — St 12, Nr. 140.

Phipson, T. L. The minstrel of the mountain — St 12, Nr. 140.

Pierson, Edgar. Richard Strauß' »Feuersnot« — S 1901, Nr. 68.

Pistorelli, L. Il Miserere in Mi minore di J. Tomadini — RMI 8, Nr. 4 [mit vielen Notenbeispielen].

Plato, Carl. Styl und Manier in der Musik — U 58, Nr. 11.

Platzbecker, Heinrich. Hugo Jüngst — MW 1901, Nr. 44 [mit Porträt].

Pommer. Der steirische Wulatza in zehn Lesarten — DVL 3, Nr. 9.

Pudor, Heinrich. Übt die Musik moralische Wirkungen aus? — Ethische Kultur (Berlin, S. W. 19) Nr. 47.

R., F. R. Mob rule in opera — The Saturday Review (London) 92, Nr. 2404.

Raths, R. Johann Nestroy, zu seinem 100. Geburtstag — Über Land und Meer (Stuttgart) 44, Nr. 10.

Richter, Bernh. Friedrich. Zwei Funeralprogramme auf die Thomaskantoren Sebastian Knüpfer und Joh. Schelle — MfM 33, Nr. 12.

Riesenfeld, Paul. Richard Strauß' »Feuersnot« — AMZ 28, Nr. 50f.

Rosner, Leopold. Johann Nestroy — Gartenlaube 1901, Nr. 47.

Ruelle, C. E. Les sources de l'ancienne musique grecque — AdlM 7, Nr. 65.

Ruhmer, Ernst. Das Photographophon — Physikalische Zeitschrift (Leipzig) 2, S. 498.

S., J. S. March music — MMR 31, Nr. 372.

S., T. L. Mendelssohn's organ sonatas — MN 21, Nr. 560 [Besprechung des gleichnamigen Buches von C. W. Pearce].

Saint-Saëns. La mélodie — Le Gaulois du dimanche (Paris) 26.—27. Okt. 1901.

—— »Les Barbares« ibid. [Aufführung in der Pariser großen Oper].

Savodnik. Die moderne russische Musik — Russki Viestnik 1901, Septemberheft.

Schäfer, Karl. Spezialbestimmungen über das neue Urheberrecht an Tonkunstwerken (Reichsgesetz vom 1. Januar 1902) — NMZ 22, Nr. 24f.

Schaefer, Karl L. und **Abraham,** Otto. Studien über Unterbrechungs-Töne — Pflüger's Archiv für die gesamte Physiologie (Bonn, E. Strauß) 85, S. 536.

Schaïk, W. C. L. van. Ein Longitudinal- und Transversalwellen-Apparat (mitgeteilt von F. J. Vaes) — Zeitschrift für den physikalischen und chemischen Unterricht (Berlin) 14, S. 89.

Schemann, L. Meine Erinnerungen an Richard Wagner — Unterhaltungsbeilage der Täglichen Rundschau (Berlin) 1901, Nr. 276ff.

Schmid, Otto. König Johann von Sachsen und seine Beziehungen zur Musik — MW 1901, Nr. 47.

Schmid, Th. Zur Choralkunde — Stimmen aus Maria-Laach (Freiburg i. B., Herder) 1901, Nr. 9f. [Ausführliche Besprechung von Raphael Molitor's »Die nachtridentinische Choral-Reform zu Rom«].

Schneider, Euloge. »Es steht ein lind in jenem tal« (vieille chanson alsacienne du XVIe siècle) — Revue Alsacienne illustrée 1901, Septemberheft.

Scholtze, Johs. Das schönste Blasinstrument, das »Saxophon«, in Deutschland nicht eingeführt — ZfI 22, Nr. 7.

Schönfeld, Hermann. Auch eine Überanstrengung — DMZ 32, Nr. 49 [gegen die Überanstrengung der Schüler im Gesangsunterricht der höheren Schulen.]

Segny, Paul. De l'amélioration de la voix dans les Orphéons — AdlM 7, Nr. 65.

Seidl, A. 25 Jahre Bayreuth — 24 Stunden München — Die Gesellschaft (Minden) 1901, Nr. 5/6.

Shinn, Frederik G. Rheinberger's organ sonatas — MN 21, Nr. 563.

Skilton, C. S. The development of musical life in a community — Etude (Philadelphia, T. Presser) 1901, Novemberheft.

Solenière, E. de. Louis Lacombe — AdlM 7, Nr. 65.

Stainer, John †. Carols, English and foreign — MT 42, Nr. 706.

Steig, Reinh. Volkslied und Volkskunde — Deutsche Rundschau (Berlin) 28, Nr. 2.

Stempel, Max. Die Snoeck'sche Musikinstrumenten-Sammlung in Gent — Vossische Zeitung (Berlin) 14. Dezember 1901.

Steuer, Max. Meyerbeer's »Robert der Teufel« — S 1901, Nr. 67.

Storck. Das Moderne in der Musik — Der Türmer (Stuttgart) 4, Nr. 1.

Stumpf, Carl. Über das Erkennen von Intervallen und Accorden bei sehr kurzer Dauer — Zeitschrift für Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane (Leipzig, Joh. Amb. Barth) 27, Nr. 3.

Tabanelli, N. Giurisprudenza teatrale — RMI 8, Nr. 4.

Teibler, Hermann. J. M. Weber's »Die neue Mamsell« — AMZ 28, Nr. 48.

Thibaut, J. La musique instrumentale chez les Byzantins — Echos d'Orient 1901, Augustheft.

Thibaut, P. J. Les chants de la liturgie de St. Jean Chrysostome dans l'église bulgare — RMI 8, Nr. 4.

Thiéry, A. Le tonal de la parole — Revue Néo-Scolastique (Louvain, Institut supérieur de phil.) 7, Nr. 3 und 4.

Thimme, Adolf. Zur Charakteristik der französischen und deutschen Volkslieder — Revue franco-allemande (Paris, 21 rue de Richelieu) 3, Nr. 57.

Tiersot, Julien. Une danse populaire des Alpes françaises: «Le Bacchu-Ber» — RHC 1, Nr. 10.

—— Finale de »Norma« — MM 13, Nr. 22 [zur Bellini-Feier].

Torri, L. Il »Solitaire second« ou »Prose

de la musique« di Pontus de Tyard — RMI 8, Nr. 4.

Tufts, F. L. Der Durchgang des Schalls durch poröse Substanzen — Physikalische Zeitschrift (Leipzig) 2, S. 263.

Veth, Johanna. Nieuw en oud in de zangkunst — WvM 8, Nr. 49.

Voigt, A. Das Grazer Sängerfest (Das musikalische Programm des sechsten deutschen Sängerbundesfestes in seiner Bedeutung und Ausführung) — SH 41, Nr. 48 f.

Wegelius, M. Ur det nutida Italiens musiklif — Finsk tidskrift, Helsingfors.

Widmann, Benedikt. Ein Beispiel des theoretischen Musik-Unterrichts im 18. Jahrhundert — BfHK 5, Nr. 12.

Widor, Ch.-M. L'Orgue du Dauphin — RE 1901 Oktoberheft [mit Abbildung].

Buchhändler-Kataloge.

Breitkopf & Härtel. Leipzig, Nürnbergerstraße 37. — Werke zeitgenössischer österreichischer Komponisten im Verlage von Breitkopf & Härtel. — Bibliotheken für den Konzertgebrauch. Supplement V. 29 S. fol.

Breslauer & Meyer. Berlin, Leipzigerstraße 136. — Monats-Katalog der soeben erschienenen wertvollsten Werke aus deutscher Litteratur, deutscher Kunst und deutscher Musik. 30 S. gr. 8⁰. — Weihnachts-Katalog mit 2752 Nummern besonders aus Kunst und Kunstwissenschaft.

Carlebach, Ernst. Heidelberg. — Antiquarisches Verzeichnis Nr. 248. Deutsche Litteratur; darunter Lieder und sonst nur noch Walther, Lexikon (*M* 10).

Costa-Borgna, F. Paris, 1 Rue du Pont-de-Lodi. — Catalogue de musique ancienne et moderne. 1. Livres, musique ancienne, partitions d'orchestre rares ou curieuses, collections, méthodes et traités divers. 2. Partitions piano et chant, piano seul, piano à 4 mains. 3. Musique vocale et instrumentale, musique de chambre. 4. Musique d'orchestre en partitions et parties séparées, symphonies, ouvertures, ballets, scènes d'opéras ou d'oratorio etc. 16 S. 8⁰. 282 Nummern.

Fritzsch, E. W. Leipzig. — Verzeichnis des Musikalien-Verlages, I. Instrumental-Musik. 20 S. gr. 8⁰. — Beachtenswerte Lieder und Gesänge mit Klavierbegleitung. 36 S. 8⁰.

Hiersemann, Karl W. Leipzig, Königstraße 3. — Monatliches Verzeichnis neuer Erwerbungen aus allen Litteraturgebieten. Darunter (Nr. 1388) autographe Partitur von *Rich. Wagner*'s »Gastmahl der Apostel« (*M* 3650), vermutlich erste Niederschrift aus dem Pariser Aufenthalte von 1839 bis 1842, der Wittwe seines früheren Lehrers, des Thomaskantors Weinlig, der 1842 starb, unter dem Titel »Liebesmahl der Apostel« gewidmet. Die Handschrift ist unvollständig und besteht nur aus 10 Blättern mit der peinlich sauberen Schrift des Komponisten, ist aber gut erhalten. Der Katalog enthält an Musikalischem sonst nur noch *F. Staßen*'s 12 Bilder zu »Tristan und Isolde« (*M* 58).

Löffler, Richard. Dresden-A., Struvestraße 5. — Katalog Nr. 24. Interessante und wertvolle Bücher aus allen Litteraturgebieten. 57 S. 8⁰. Darin verstreut einiges über Musik.

Loosfelt, A. Brüssel, Rue de la Grande-ile 58. — Catalogue des livres, gravures, vues, portraits, lithographies, ornements etc. anciens et modernes.

Mai, Emanuel. Berlin, Leipzigerstraße 113. Bücherkatalog Nr. 97. Darin viele Liederbücher (z. B. *J. A. Hiller*, *M* 5), siehe auch Musik.

Müller, J. Eckard. Halle a. S., Barfüßerstraße 11. — Katalog 90. Deutsche Litteratur und Sprache. 86 S. 8⁰.

Pech, Franz. Hannover, Marienstraße 41. — Antiquariats-Katalog Nr. 32. Bücher aus allen Wissenschaften. 42 S. 8⁰. Musik: Nr. 166, 306, 356, 425, 477, 550, 562, 889 ff.

Perl, Max. Berlin, Leipzigerstraße 89. — Antiquariats-Verzeichnis Nr. 28. Kunstwissenschaft. 22 S. gr. 8⁰. Darin Totentänze Nr. 246–249.

Sagot, Edmond. Paris, 39bis Rue de Chateaudun. — Catalogue No. 47, Nov.-Dec. 1901. 53 S. 8⁰. Enthält eine große Sammlung von Wagner-Litteratur (145 Werke), ferner die Abteilungen: Esthétique et expression musicale, Effets de la musique, Compositeurs, Théorie (Principes, leçons, solfèges, harmonie, contrepoint, fugue) und Ouvrages sur la musique ancienne, im Ganzen 1177 Nummern.

Weber, W. Berlin, Charlottenstraße 48. — Verzeichnis neuer Bücher. Musikwissenschaft S. 53 f.

Ziegert, Max. Frankfurt a. M., Bethmannstraße 56. — Katalog 3, besonders über Litteratur, Kunst und Städte-Ansichten.

Mitteilungen der „Internationalen Musikgesellschaft“.

Berlin.

Die ordentliche Sitzung der Ortsgruppe Berlin am 12. Dezember brachte vor zahlreich versammelter Zuhörerschaft einen Vortrag des Herrn Organisten Paul Schmidt: »Über den gegenwärtigen Stand des Harmoniumbaues« mit praktischen Beispielen an einer Anzahl Harmoniums der Firmen *Mustel* in Paris (4600 *M*), *Christophe et Etienne* ebenda (2800 *M*), *Schiedmayer* in Stuttgart (1500 *M*), *Burger* in Bayreuth (1800 *M*) und einer *Estey*-Orgel (3250 *M*), die von den Herren *C. Simon* und *Kamin* der Ortspruppe zur Verfügung gestellt waren.

Der Vortragende versuchte, die Harmoniumfrage vom musikalischen Standpunkte aus zu behandeln. Um einen Einblick in das innerste Wesen des Instrumentes zu erhalten, sei es nötig, über die Entstehung des Harmoniumtones im Klaren zu sein. Bei den verschiedenen Registern dieses Instrumentes haben wir es nicht mit verschiedenen Klangfarben, sondern nur mit Modifikationen der einen Farbe zu thun. Um die den Klang modifizierenden Elemente zu erkennen, müsse man die das Tonurteil im allgemeinen beeinflussenden Faktoren betrachten. Neben der Art des Ansatzes, dann des An- und Abklingens seien es besonders die Schwebungen, welche auf die Tonempfindung Einfluss zu üben im Stande seien. Je nach der Wirkung müsse man 3 Erscheinungsformen der Schwebungen unterscheiden: Schwebungen 1) des Einklanges, 2) bei scharfen Dissonanzen (z. B. Sekunde), 3) bei verstimmten Konsonanzen. Während die ersten ein klangförderndes Element sind, seien die schwebenden Konsonanzen der temperierten Stimmung, sowie die schrillen Dissonanzen entschieden von klangstörendem Einfluss. Die für den Instrumentenbau wesentlichen Punkte der Schwebungsuntersuchung lassen sich in 5 Gesetze fassen: 1) Durch Vermehrung der unter gleichen Bedingungen erklingenden Tonkörper ist keine eigentliche Verstärkung des einzelnen Tones zu erreichen. 2) Die Schwebungen der temperierten Stimmung und der stärksten Dissonanzen wirken auf dem Harmonium unangenehm, werden aber erträglich, sobald man das Ohr durch Markieren der Melodie von der im Bass liegenden Harmonie ablenkt. 3) Die Unreinheiten der temperierten Stimmung treten am wenigsten bei schwebenden Registern zu Tage. 4) Je mehr die Intonation schwebender Zungen dem Flötencharakter nahe kommt, desto mehr wirken die Schwebungen als Tonstöße; je streichender die Intonation, desto mehr werden sie als Bestandteil der Klangfarbe empfunden. 5) Beim Erklingen mehrerer Register modifiziert das Schwebende die Klangfarbe des Ganzen. Aus dem innersten Wesen der Harmonie heraus sei daher die Forderung zu stellen: man müsse beim Harmonium einen Bestandteil des Akkordes nach Belieben hervorheben können. Das Mustel-Harmonium mit der »double expression« komme dem Ideal am nächsten. Allerdings, nur mit Anwendung der »double expression« komme man bei diesem Instrument nicht aus. Der Vortragende zeigte an einem Beispiele, daß bei der französischen Spielart die Bässe eine von schwebenden Stimmen ausgeführte Melodie unterdrücken. Er versuchte nun in einer systematischen Aufstellung einer neuen Lehre von der Anwendung verschiedenen Tastendruckes die Lösung der ganzen Harmoniumfrage zu finden. Schon jetzt könne man auf französischen Instrumenten bei bestimmten Registern durch Anwendung verschiedenen Tastendruckes die Klangstärke des einzelnen Tones ändern und dadurch manche Schwierigkeit beseitigen. Das Vollkommenste sei eine Einrichtung, die es möglich mache, bei geringem Druck ein Register zu benutzen, während bei mehr Druck das andere hinzutrete, ohne das erste mit zum Ertönen zu bringen. Durch die Anwendung der vom Vortragenden aufgestellten Schwebungstheorie und einer von Herrn Kamin an einem »Christophe und Etienne« ausgeführten Einrichtung sei eine Trennung von Melodie und Begleitung in der Klangfarbe möglich. Die dynamische Sonderung der beiden Elemente sei erst durch eine neue Einrichtung zu erreichen, die nach der Idee des Vortragenden angefertigt werde, leider aber zur Vorführung noch nicht bereit sei. Zum Schluß bedauerte Herr S., daß er für seine Experimente nur französische Instrumente verwenden könne. Es sei im Interesse des deutschen Instrumentenbaues zu wünschen, daß die deutschen Fabrikanten wenigstens in einem Modell ein Kunstinstrument schaffen möchten, das den französischen Erzeugnissen nahe käme.

An eine angeregte Diskussion über das Gehörte schlossen sich die Vorträge zweier Quartette von *Karl Stamitz* (1746—1801), ein concertantes Streichquartett und eins für Oboe, Violine, Viola und Violoncell, gespielt von den Herren Ernst Praetorius, Curt Burchard, Gerhard Tischer und Hans Schladen. Die Quartette, die ihrem Charakter nach zu schließen in die 70er Jahre des 18. Jahrhunderts gehören, erregten ebenso wie vorher ein Vortrag des Herrn Schmidt auf dem Harmonium viel Interesse.

H. Abert.

Kopenhagen.

Die Ortsgruppe hat am 2. Dezember ihre erste Sitzung in dieser Saison abgehalten. Im Konservatoriums-Saale waren die Mitglieder zahlreich erschienen und der Vorstand, Dr. Hammerich, brachte erstens verschiedene Mitteilungen, darunter mit besonderem Bedauern die vom Austritt des Kassierers, Herrn Konservatorienlehrers Bondesen. An seine Stelle wählte die Versammlung zum Mitglied der Leitung und zum Kassierer Herrn Opernrepetitor Levysohn, der die Wahl annahm.

Alsdann wurde von Herrn Justiz-Sekretär Carl Thrane ein Vortrag: »Oberkapellmeister Sarti's Criminalgeschichte« gehalten. Da Herr Thrane einen ausführlicheren Aufsatz über Sarti und sein Verhältnis zu Dänemark für die »Sammelbände« eingereicht hat, sollen hier nur die Hauptzüge des mit großem Beifall aufgenommenen, sehr lebhaft gehaltenen Vortrags referiert werden:

Nach einer mehr als 10jährigen Wirksamkeit bei der Kopenhagener Oper (die für die Königl. Kapelle besonders verdienstlich war) verließ Sarti mit Permission Dänemark, um aber im Jahre 1768 wieder zurückzukehren. Über diesen zweiten Aufenthalt Sarti's in Dänemark wissen die meisten, selbst modernen Darstellungen (in Musikgeschichten und Lexika) gar nichts. Und zwar handelt es sich hier um einen sehr dunkeln und trüben Abschnitt in Sarti's Leben. Über diesen Abschnitt berichtete Herr Thrane aus damaligen Akten ausführlich und kulturhistorisch sehr interessant: von der Anstellung Sarti's als »Oberkapellmester« und als Königl. Kammermusikus und Vorspieler beim wahnsinnigen König Christian VII., dann von seiner Entreprise vom »Dänischen Schauplatz« und Stadttheater, von seinem Fallissement in dieser Stellung und daraus folgenden großen Schulden; des weiteren von Sarti's leichtsinniger Einlassung auf zwei Bestechungsgeschichten, indem er erstens, durch eine ansehnliche Geldsumme bestochen, mittelst seiner Beliebtheit beim russischen Gesandten einem jungen Norweger ein größeres Amt verschaffte, und dann das nämliche für einen anderen norwegischen Hauptmann versuchte, was aber mißglückte, indem die Sache beim Hofe bekannt und Sarti mit Konsorten arretiert wurde. Am 20. Mai 1775 wurde Sarti verurteilt, und zwar zum Verlust von Stellung und Gut. Der König — Sarti war beim Hofe sehr geschätzt — ließ ihm zwar das Gut, befahl ihm aber, das Land binnen 8 Tagen zu räumen. **Will. Behrend.**

Leipzig.

Der erste Versammlungs-Abend dieses Winters am 2. Dezember trug den Charakter einer Erinnerungsfeier für Friedrich Chrysander. Nach einem kurzen Begrüßungswort, das der Vorsitzende, Herr Privatdozent Dr. Arthur Prüfer, an die Mitglieder und die zahlreichen Gäste richtete, trugen Frau Dr. Margarethe Seydel und Fräulein Gertrud Rothe aus Leipzig zwei Duette aus Händel's »Judas Makkabäus« vor, vom Unterzeichneten am Klavier begleitet. Hierauf gab Herr Dr. Prüfer in längerem Vortrage, dem die Anwesenden mit größter Spannung folgten, ein Bild von der Persönlichkeit, von der Lebensarbeit und Bedeutung Chrysander's. Der Redner wies zunächst den Vorwurf der Einseitigkeit, den man Chrysander gemacht hat, zurück durch Hinweis auf sein Wirken auch für Bach's Klavierkunst und seine vorurteilslose Würdigung Wagner's in dessen geschichtlichem

Zusammenhange mit Beethoven. Indem er dann sein eminentes Stilgefühl hervorhob, kam er auf die Reformpläne Chrysander's zu sprechen, die seinen Einrichtungen der Händel'schen Oratorien zu Grunde liegen und die er in ihren Hauptideen darlegte. Durch lebendige Schilderung der zähen und aufopfernden Energie und der rastlosen künstlerischen Arbeit Chrysander's wußte der Redner seine Hörer für diese ganz originale und so bedeutende Erscheinung in der deutschen Kunstwelt warm zu begeistern. — Nach dem mit großem Beifall aufgenommenen Vortrage trug der Unterzeichnete, von Frl. Rothe begleitet, zwei kleine Ariosen für Baß aus Händel'schen Oratorien vor, und zwar den Bittgesang Hamans aus »Esther« und das Lob Abinoams für seinen Sohn aus »Deborah«. Beide Stücke wurden ausgeführt nach dem Abdruck, den sie vor kurzem im Kunstwart gefunden haben. Das zweite wurde dann nochmals, zusammen mit dem zugehörigen Recitativ, mit melismatischen Veränderungen nach Chrysander's Vorschlägen und mit seiner als Manuskript gestochenen Bearbeitung des basso continuo vorgetragen; es ließ sich bei diesem zweiten Vortrag deutlich anzeigen, in welcher Weise Chrysander dem dramatischen Charakter auch dieses Stückes Rechnung zu tragen sucht. — Der Abend verlief für alle Teilnehmer sehr anregend und wird hoffentlich dazu beitragen, das Andenken Friedrich Chrysander's lebendig zu erhalten.

Martin Seydel.

London.

In the Annual General Meeting at the opening of the 28th Session of the Musical Association on Tuesday 12th November 1901, Sir Hubert Parry was elected President vice Sir John Stainer deceased. Subsequently Mr. J. E. Borland lectured on "Orchestral and Choral Balance". A short version of the same paper appeared in last month's Zeitschrift. Discussion by Chairman (Dr. W. H. Cummings), and Messrs. Langley, Prendergast, and Statham. After the lecture the Annual Dinner took place (Sir H. Parry in the chair); music was performed, composed exclusively by members of the Association. — On Tuesday 10th December 1901, Mr. W. W. Starmer lectured on "Bells and Bell Tones".

A bell is "a hollow body of metal, ranked among the musical instruments of percussion, made of an alloy of copper and tin, and so formed as to emit a clear ringing sound when struck". The oldest bells were merely plates of metal bent into shape, and riveted or brazed together where the edges meet. Bells as now known were invented by the Christian Church, and are the outcome of the indented cymbal. The first English bell-founder was Roger de Ropeforde of Paignton in Devonshire. The oldest English bell was lately removed from Lanhydrock Church, Cornwall, with inscription "The gift of Athelstan for his soul". The oldest English dated bell is of 1296, at St. Chad's Church, Claughton, Lancashire. Curious inscriptions were quoted. The mode of casting bells was described. The German proportions are, thickness of sound-bow 1, diameter of mouth 15, diameter of shoulder $7^1/_2$, height 12. Tuning was described. Tone distinguished from tune. "We know something of the laws which govern the vibrations of a metal plate, bend it and we know less, out-turn the rim and we know still less". Components of tone are: — strike-note, tap-note, or fundamental; hum-note at say an 8ve below; nominal at say an 8ve above; also above the strike note, a minor third, a fifth, a major tenth (weak), and a twelfth (weak). Helmholtz's quotation (from Gleitz) of Erfurt bell with major 3rd, considered impossible. Lectures considered hum-note, strike-note and nominal, should be in true 8ves; so Messrs. Taylor, bell-founders of Loughborough. Mr. T. C. Lewis, organ-builder, once a bell-founder, has published opposite opinions.

Discussion by Chairman (Mr. T. L. Southgate), and Messrs. Blaikley and Taylor.

J. Percy Baker, Secretary.

Wien.

In der Ortsgruppe Wien der IMG. hielt am 14. Dezember Herr Prof. Dr. Franz Marschner einen Vortrag über »Das Rein-Rhythmische und seine Bedeutung für die musikalische Form«.

Anknüpfend an den Streit H. Riemann's und E. v. Stockhausen's über den musikalischen und Sprach-Rhythmus wird das Rein-Rhythmische als das dem poetischen und dem musikalischen Rhythmus Gemeinsame definiert. Unter Ablehnung unrichtiger Takttheorien sind zwei bisher durcheinander geworfene Momente streng auseinander zu halten: der Aufbau im Sinne des Rein-Rhythmischen einerseits, der auf unmittelbarer rhythmischer Beobachtung beruht, und die thematische Konstruktion andererseits, die im Geiste von Goethe's Einleitung zu den »Propyläen« als höherwertiges Moment sich von jenem ersteren abhebt; das Rein-Rhythmische aber behauptet als mechanische Voraussetzung und Grundlage technischer und ästhetischer Behandlung den höheren Faktoren gegenüber eine verhältnismäßige Selbständigkeit. Dem poetischen Versfuß entspricht rein-rhythmisch auf musikalischem Gebiet nicht der Takt, sondern die Zählzeit. Westphal's »Primärzeit«, aus der sich erst als dem Urbestandteil der letzteren der Versfuß beziehungsweise Klangfuß zusammensetzen soll, erweist sich als unhaltbar. Das kleinste rhythmische Formganze ist die der poetisch-metrischen Langzeile entsprechende rein-rhythmische Periode von acht Zählzeiten. Echte Takte umfassen nur zwei bis drei Zählzeiten; bei diesen wird die mittlere (als bloße Verlängerung der ersten) nicht eingerechnet. Die rein-rhythmische Periode wird durch dynamisch-agogisches Ansteigen und Fallen zusammengehalten, wobei die höheren Faktoren jedoch — was Westphal mißachtet hat — bedeutende Veränderungen bedingen. — Mittel, die Zählzeit zu bestimmen sind: 1) das richtige musikalische Empfinden; 2) die Abgrenzung nach oben und unten durch den Versuch, die Zählzeit zu vergrößern oder zu verkleinern; 3) Die Entsprechung der Zählzeit und der Pulsgeschwindigkeit; 4) der das Tempo mitbedingende Einfluß der Unterteilung.

Durch unsere Meisterwerke ist das unverkennbare Vorkommen fallender neben steigenden Reihen von Zählzeiten gesichert, wodurch sich Riemann's Theorie in dieser Beziehung als irrig erweist. Die Abbetonungstendenz innerhalb der Untergliederung sowie die durchgehende Schattierung im Sinne der Dynamik und Agogik Riemann's ist dagegen beizubehalten. Rein-rhythmische Perioden werden — abgesehen von der Vorsetzung eines achten Gliedes als Anfanges des realen Erklingens — erweitert durch eine Mehrheit von Vorder- oder von Nachsätzen oder die Verbindung beider Erweiterungsarten. Bei der graphischen Darstellung des rein-rhythmischen Sachverhaltes der vorgeführten Musterstücke wird Riemann's Ziffernschrift angewendet, jedoch nicht wie bei ihm auf die Takte, sondern auf die Zählzeiten bezogen. Die ästhetische Bedeutung der Vermehrung des Vordersatzbaues besteht (vgl. Schubert's »Ungeduld«) in Steigerung und Unruhe, die der Vermehrung des Nachsatzbaues in Beruhigung, die der Verbindung beider in Großzügigkeit. Die Umdeutung des achten Elementes in ein viertes, des achten in ein sechstes werden als Erweiterungsformen praktisch vorgeführt. — Hierauf wird die Verbindung und Verkettung von Perioden behandelt. An der Hand von Beispielen wird die Giltigkeit der Stollenstrophe im Sinne der Westphal'schen Theorie dargethan und einerseits gegenüber Riemann's Nichtbeachtung dieses Thatbestandes verfochten (vgl. »Kantstudien« Band VI (1901), Heft 2, 3), andererseits in freierer Weise systematisiert, als dies Westphal's antikisierende Lehre gestattet.

Als Folgerungen aus den nachgewiesenen rein-rhythmischen Principien ergiebt sich Nachstehendes:

1) Ist nur auf Grund des Rein-Rhythmischen ein Maßstab für die vergleichend-historische Betrachtung des rhythmischen Aufbaues der Tonwerke zu gewinnen.

2) Ist der richtige, sinngemäße Vortrag der Tonwerke durch die Einhaltung jener Prinzipien bedingt.

3) Ist die durch den Sprachgesang geforderte vollkommene Übereinstimmung von Wort und Ton nur durch das Rein-Rhythmische erzielbar.

Die Diskussion leitete in Verhinderung des Obmannes der Obmannsstellvertreter Herr Dr. Karl Nawratil. Wegen der vorgerückten Stunde mußte dieselbe abgebrochen werden.
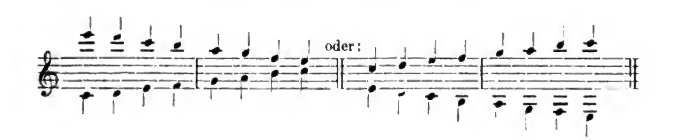
O. Koller.

Besprechungen.

Über die symmetrische Umkehrung.

Da der **Vortrag von Prof. Hermann Schröder** über die symmetrische Umkehrung in der Ortsgruppe Berlin (s. Zeitschrift III 3, S. 126, 127) das lebhafteste Interesse erweckt hat, so ist vielleicht die Mitteilung von Nutzen, daß bereits S. Sechter das Wesen jener Umkehrung deutlich erfaßt und durch Beispiele erläutert hat (s. »Die Grundsätze der musikalischen Komposition«, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1854, dritte Abteilung: Vom doppelten Kontrapunkte §§ 65, 68, 69, 82, 86). Da das Werk Sechter's, wie ich erfahre, nicht mehr im Drucke erscheint, so seien folgende Stellen zur Orientierung hier angeführt:

§ 65. »Vom doppelten Kontrapunkte in der melodischen Gegenbewegung. Darunter versteht man einen Satz, welcher bei der Umkehrung der Stimmen zugleich die Melodien in verkehrter Bewegung darstellt, womit also statt dem Steigen sich ein Fallen, und statt dem Fallen ein Steigen bildet. ... Unter den weniger genauen Umkehrungen in die Gegenbewegung ist diejenige noch am besten, wo die Dominant der Tonika und die Tonika der Dominant gegenüber gesetzt wird. ... Will man am genauesten verfahren, so daß die Intervalle bei der Umkehrung ihre ganze Eigenschaft behalten, nämlich, daß aus einer kleinen Terz wieder eine kleine Terz und aus einer großen Terz wieder eine große Terz wird u. s. w., so stellt man sich die auf- und absteigende Dur-Tonleiter wie folgt gegenüber:



§ 69. »Wenn ein Satz im doppelten Kontrapunkt der melodischen Gegenbewegung zugleich chromatisch gemacht werden soll, so muß die genaue Umkehrung angewendet werden.« (Folgt ein Beispiel).

§ 82. »Dreifacher Kontrapunkt in der melodischen Gegenbewegung. Da die Oberstimme zur untersten wird, so ist nötig, nebst Vermeidung derjenigen Dissonanzen, die nicht durchgehend sind, auch die Akkorde so zu stellen, daß keine Stimme gegen die andere eine Quart mache, außer im Durchgange, damit kein wirklicher Quartsextakkord zum Vorschein komme. Um am sichersten zu verfahren, entwerfe man sich den Satz anfangs nur mit reinen Akkorden (folgt Beispiel).

Nun ist nicht zu leugnen, daß der Satz in der melodischen Gegenbewegung, ohne daß Durchgänge zu Hülfe kommen, eine unnatürliche Harmoniefolge und folglich auch eine unnatürliche Melodie hat, welches die Durchgänge angenehm vermitteln können.«

§ 86. »Vierfacher Kontrapunkt in der melodischen Gegenbewegung. Hier soll nebst der Versetzung der Melodie in die Gegenbewegung der Sopran zum Baß, der Baß zum Sopran, der Alt zum Tenor und der Tenor zum Alt werden. Die reinen Akkorde werden entweder so gestellt, daß keine Stimme gegen die andere eine Quart macht, oder man kann sich zwischen dem Tenor und Alt, welche auch bei der Versetzung in die Gegenbewegung Mittelstimmen bleiben, erlauben. Quarten

zu machen. (Anmerkung zu dem dann folgenden Beispiel: Hier wurde die freiere Umkehrung gewählt, wodurch aber die Harmonie der Tonika unverändert bleibt ... Die strenge Umkehrung findet man (scil. auch), wenn alle Stimmen eine Terz tiefer, als bei der freieren gesetzt werden; aber es werden aus den Dur-Harmonien Moll-Akkorde, und umgekehrt.«) —

Der Gedanke liegt nahe, die Sechter'sche »Freiere Umkehrung« auch mit gegensätzlichem Geschlecht zu verwerten. In der That hat O. Fleischer die erste der Pindaroden (s. »Reste der altgriechischen Tonkunst«, bei Breitkopf & Härtel), welche nach unseren Tonartbegriffen in A-moll stand, auch im C-dur-Sinne dargestellt, indem er statt mit der Mollprim e mit der Durquint g beginnt und dann die Melodie dem Original entgegengesetzt führt.

Mit Recht hat übrigens Sechter auf die unnatürlichen Harmoniefolgen hingewiesen, welche sich vielfach bei der Transskription ergeben. Ich erlaube mir hier, auf meine soeben in den Nrn. 44 bis inclusive 50 der »Neuen Zeitschrift für Musik« (Leipzig, C. F. Kahnt Nachf.) abgedruckte Arbeit gegen Riemann hinzuweisen, da ich darin das harmonische und melodische Verhältnis der einander entsprechenden Dur- und Mollsätze genau untersucht und die Gründe angegeben habe, weshalb die Umkehrung streng nach dem Prinzip der gegensätzlichen Gleichheit der beiden Geschlechter nicht durchzuführen ist. Der Titel dieser Abhandlung lautet: »Die Unmöglichkeit und Überflüssigkeit der dualistischen Molltheorie Riemann's. Die Lösung des Mollproblems mit experimentellem Nachweise am Klavier.«

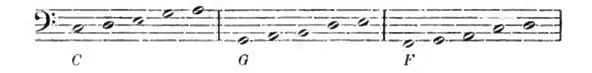
G. Capellen.

Über die chinesischen Melodien von P. du Halde.

Dankbar für die sachliche und aufklärende Antwort des Herrn A. Dechevrens (Zeitschr. 1901, S. 125), beeile ich mich, seiner Aufforderung gemäß, aus seinen Erklärungen die Folgerungen für meine ursprüngliche Frage zu ziehen.

Die chinesische Melodie Nr. 1 (Sammelb. II, S. 526) ist thatsächlich von Weber als Hauptthema seiner Ouverture zu Turandot benutzt worden, und zwar in *G*-dur, genau so wie sich die Melodie, nach der erklärenden Auskunft von Herrn A. Dechevrens, mit dem Baßschlüssel statt des Violinschlüssels, ergeben wird. Die einzige Stelle, die Weber von sich aus geändert hat, steht im 5. Takt, wo er statt: *a g e d, — a f f d* gesetzt hat; durch die Änderung erhält die Melodie eine modernere Wendung, die den sonst reinen pentaphonen Bau stört. Weber hat also sicherlich die prinzipielle Pentatonik der chinesischen Musik nicht beachtet.

Wenn die Melodie, nach meiner Mutmaßung, mit dem Altschlüssel aufgezeichnet worden wäre, so würde sie in *F*-dur stehen, aber genau dieselbe Form behalten, wie in *G*-dur. Bei der pentaphonen Skala fallen genau diejenigen Töne (Quarte und Septime) aus, durch deren Alteration diese zwei Tonarten ihre besondere Vorzeichnung erhalten. Die pentaphonen Skalen aus *C*, *G* und *F* sind alle, ohne Vorzeichnung, einander gleich:



Demgemäß gehören die Melodien Nr. 1, 4 und 5 der ursprünglichen, von Herrn Dechevrens (S. 500) beschriebenen, pentaphonen Dur-Skala an, nur transponiert in die

dritte obere Tonart, Schang superieur (S. 521), d. h. *C* dur. Diese Melodien enthalten keine leiterfremden Töne, sind also als ein unverdorbener, nur rhythmisch belebter (teilweise regelloser) Nachhall der uralten heiligen Musik anzusehen. — Einfachere Melodien derselben Art finden sich auch bei den Woljaken (an der Grenze von Nord-Rußland und Sibirien), wie aus der kleinen Sammlung von Dr. G. Wichmann (s. Zeitschr. II, S. 325) zu ersehen ist.

Die Melodien Nr. 2 und 3 gehören, wie Herr Dechevrens in seiner Antwort nun auch festgestellt hat, einem anderen Modus an. Die Tonika ist *a*, und die Skala *a c d e g*; die Tonart ist also Paralleltonart der pentaphonen Durskala aus *C*. Die entsprechende Paralleltonart der chinesischen Hr-Tonart: *f g a c d* würde demgemäß die Skala: *d f g a c* ergeben. Da besitzen wir denn einen handgreiflichen Erweis der praktischen Richtigkeit der alten chinesischen Lehre von den 5 verschiedenen Modi (oder Paralleltonarten) und vom speziellen Charakter eines jeden. Der vorliegende Modus ist der von den Chinesen »Yu« genannte (s. Sammelb. II, S. 532); er ist nach ihrer Ansicht großartig und glänzend, da er die Gesamtheit der Erscheinungen und die Gesamtwirkung ihrer verschiedenen gegenseitigen Verhältnisse zur Erreichung des gemeinsamen Zieles repräsentiert.« Die Übereinstimmung dieser uralten Metaphysik mit den Gedanken des Apostels Paulus über das Wesen und den Zweck der christlichen Kirche, als Gemeinschaft lebendiger Menschen, ist überraschend. Um so mehr muß aber auffallen, daß der betreffende Modus kein anderer ist, als der I. Kirchenton der lateinischen Kirchenmusik, der eine Tonart der Kirche in besonderer Weise genannt werden kann. Denn erstens wird er als der grundlegende Modus angesehen und wird auch demgemäß besonders ergiebig gebraucht; zweitens ist er der einzige Modus der Kirchenmusik, dem in der altgriechischen Musik nichts entsprechendes zur Seite zu stellen ist (es sei denn der sehr ungenügend bekannte lokrische Modus). Wenn wir nun die 2 Töne näher betrachten, die der obigen chinesischen Skala zugefügt werden sollen, damit daraus der I. Kirchenton entsteht, so ist es einerseits *e*, der sowohl bei den Anfängen, wie bei den Cadenzen besonders gern übergangen wird, und andererseits *h*, dessen genaue Tonhöhe (*b* oder *h*) eine schwankende ist und der jedenfalls meistens nur als Durchgangston oder Wechselton benutzt wird. (Am liebsten möchte Unterzeichneter zwischen den Melodien der I. Kirchentonart streng unterscheiden, je nachdem sie *h* oder *b* benutzen, und die letzteren als Transpositionen der alten aeolischen reinen Moll-Tonart ansehen).

Nun ist es interessant zu beobachten, welchen Gebrauch die vorliegenden chinesischen Melodien von jenen 2 Nebentönen *e* und *h* machen. In der Melodie Nr. 3 kommt nur einmal (im 7. Takte) der Ton *f* vor, in die Hr-Tonart zurücktransponiert heißt er *b*, ist also eine leiterfremde Alteration von *h*. Wahrscheinlich liegt aber ein Fehler des Copisten vor. Wenn wir dem 8. Takte statt: die Lesung des 2. Taktes: geben, so läßt sich der 7. Takt statt: in: umgestalten; und somit wäre der fremde Ton ausgemerzt und die einheitliche Gestaltung der sonst rein pentaphonen Melodie bewahrt. — Die Melodie Nr. 2 enthält zweimal (im 10. und im 22. Takte) den Ton *f* (in der Hr-Tonart: *b*), und zwar das erste Mal innerhalb des melodischen Ambitus, das zweite unterhalb des Grundtones, in der Vorbereitung der Schlusscadenz. In der ersten Stelle erscheint er als Durchgangston, würde aber in stylgerechter Weise durch den Ton *e* ersetzt werden können. In der zweiten Stelle würde er sich durch die nachfolgende Cadenz rechtfertigen können, wie denn auch der vorletzte Ton *g* wahrscheinlich in der Art der Volkslieder etwas höher, als ein gelinder Leiteton, gesungen werden muß (aber doch nicht in der vollen Schärfe des modernen Leitetones *gis*). Auch der Ton *h* (in der

Hr-Tonart: *e*) kommt zweimal vor. Im 17. Takte steht er als Wechselton zu *c* (in der Hr-Tonart: *f*), als klare Veranschaulichung seiner Benennung *Pien-kung* (Wechselton des *Kung*). Im 21. Takte steht er als Durchgangston zwischen *c* und *a*, in der Nähe der Schlußcadenz. In beiden Fällen wird durch die Anwendung des Tones *h* der einheitliche Styl nicht gestört; die bescheidene Erscheinung des diatonischen Elementes kurz vor dem Abschlusse dient dazu, ihm einen entschiedeneren Charakter zu geben, der sonst für eine Moll-Tonart, zumal im anemitonischen Tongeschlecht, schwer zu erreichen ist.

Herrn A. Dechevrens sage ich Dank, daß er die so bedeutsame Frage der antiken Modi und Genera zu erneuter Erörterung gezogen hat, aus der wohl für die Musiktheorie als auch für musikalische Praxis noch vieles wertvolle Material sich ergeben wird.

Helsingfors. Ilmari Krohn.

Neue Mitglieder.

Battke, Max, Musikdirektor. Bülowstraße 89, Berlin W.
Bottenheim, J. W., Fabrikant. Heerengracht 505, Amsterdam (Holland).
Grünberg, M., Hofkonzertmeister a. D. W. 62, Courbièrestraße 9, Berlin.
Hey, Julius, Professor. Elsholzstraße 5. Berlin.
Nordischer Verlag (H. Hennings). Kopenhagen (Dänemark).
Oswald, Johann, Musiklehrer. Temesvár-Josefstadt (Ungarn).

Änderungen der Mitgliederliste.

Korngold, Dr. Julius in Brünn jetzt Lerchenfelderstraße 5, Wien VIII.
Kraus figlio, Comm. Alessandro, Vice Console del Brasile e di S. Marino. Via dei Cerretani 10, Florenz.
Morth, Joh., in Preßburg, Búzatér 3.

Von unseren Beiheften erscheint gleichzeitig:

Heft IV. Theodor Kroyer, Die Anfänge der Chromatik im italienischen Madrigal des XVI. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Geschichte des Madrigals. 160 S. 8°. Preis ℳ 6,—.

Ausgegeben am 1. Januar 1902.

Für die Redaktion verantwortlich: Professor Dr. O. Fleischer, Berlin W., Motzstr. 17.
Mitverantwortlich: Dr. H. Abert, Berlin, Lützowplatz 14.
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig.



2. Ortsgruppen mit ihren Vorständen.

Ann Arbor, Mich.: Prof. Dr. *A. Stanley*.
Basel: Dr. *Karl Nef*.
Berlin: Prof. Dr. *O. Fleischer*.
Bern: Prof. Dr. *A. Thürlings*.
Bonn: Dr. *L. Scheibler* Göbenstr. 4.
Breslau: Prof. Dr. *J. Schäffer*.
Brüssel: Direktor Prof. *Aug. Gevaert*.
Cambridge, Mass.: Miss *A. C. Fletcher*, Harvard University.
Darmstadt: Privatdozent Dr. *W. Nagel*.
Düsseldorf: Musikdir. Prof. *Buths*.
Essen: *L. Riemann*.
Etschmiadzin: Archimandrit *K. Keworkian*.
Frankfurt a. M.: Dr. *Frank L. Limbert*, Cronbergerstr. 8.
Genf: Direktor *C. H. Richter*, 4 Boul. helvétique.
Hamburg: Prof. *E. Krause*, Neust. Fuhlentwiete 78.
Hannover: Musikdirektor *K. Weigel*, Veilchenstrasse 2 a.
Heidelberg: Prof. Dr. *Ph. Wolfrum*.
Helsingfors: Direktor Dr. *M. Wegelius*, Unionsgatan 17.
Kassel: Hofkapellmeister Dr. *Franz Beier*.
Königsberg, Ostpr.: vacat.
Kopenhagen: Dr. *A. Hammerich*, St. Blichersvej 18, F.
Leipzig: Privatdozent Dr. *Arthur Prüfer*.
London: Musical Association, President: Sir *Hubert Parry*.
Lübeck: Musikdirektor Prof. *C. Stiehl*.
Mailand: Bibliothekar *E. de Guarinoni*.
München: Professor Dr. *A. Sandberger*, Prinzregentenstrasse 48.
St. Petersburg: Excellenz Baron *C. von Stackelberg*.
Strafsburg i. E.: Prof. Dr. *Fr. Spitta*, Schwarzwaldstr. 4.
Stuttgart: vacat.
Tiflis: Kaiserl. Russ. Musikdirektor *Basil Korganow*.
Warschau: Warschauer Philharmonie (Filharmonii Warszawskiej).
Winterthur: Dr. *E. Radecke*.
Wien: Prof. Dr. *G. Adler*, XIX/I. Cottage, Lannergasse 9.

3. Central-Geschäftsstelle.

Vorsitzender: Prof. Dr. O. Fleischer, Berlin W. 30, Motzstr. 17.
Kassirer: Breitkopf & Härtel, Leipzig, Nürnbergerstr. 36.
Sekretär: Dr. *J. Wolf*.
Beisitzer: Major Dr. *O. Körte*. Dr. *H. Abert*.

Korrespondierende Mitglieder:

für **England:** Dr. *Ch. Maclean*, London.
- **Frankreich:** Professor *L. Dauriac*, Paris.
für **Österreich:** Dr. *R. Hirschfeld* Wien.
- **Rufsland:** Redakteur *N. F. Findeisen*, St. Petersburg.
- **Skandinavien:** Dr. *A. Hammerich*, Kopenhagen.
- **Vereinigte Staaten von Amerika:** Prof. Dr. *A. Stanley*, Ann Arbor (Mich.).

4. Kartell-Vereine:

Musical Association in London, President: Sir *Hubert Parry*.
Vereeniging voor Noord-Nederlands Muziekgeschiedenis, Voorzitter: *D. F. Scheurleer*, Haag.



Die vierte Mitglieder-Liste ist erschienen.



ZEITSCHRIFT

DER

INTERNATIONALEN MUSIK-GESELLSCHAFT

Jahrgang III * **Heft 5**

Februar 1902.

INHALT



LEIPZIG

DRUCK UND VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL.




Die

Internationale Musikgesellschaft

besteht gegenwärtig aus folgenden Abteilungen:

1. Sektionen.

Belgien: Direktor des Kgl. Konservatoriums Professor *A. Gevaert*, Brüssel.
Direktor des Kgl. Konservatorium-Museums *V. Mahillon*, Brüssel-Boitsfort, Villa Matvic.

Dänemark: Dr. *A. Hammerich*, Kopenhagen F., St. Blichersvej 18.

Deutschland, und zwar in

Baden: Professor Dr. *Ph. Wolfrum*, Heidelberg.

Bayern: Professor Dr. *A. Sandberger*, München, Prinzregentenstr. 48.

Elsafs-Lothringen: Professor Dr. *F. Spitta*, Straßburg, Schwarzwaldstr. 4.

Norddeutschland: Professor Dr. *O. Fleischer*, Berlin W., Motzstr. 17.
Excellenz Freiherr D. Dr. *R. v. Liliencron*, Schleswig.
Professor Dr. *C. Stumpf*, Berlin W., Nürnbergerstr. 14/15.

Sachsen: Professor Dr. *H. Kretzschmar*, Gaschwitz bei Leipzig.

Württemberg: vacat.

Finnland: Direktor des Musikinstitutes Dr. *M. Wegelius*, Helsingfors.

Frankreich: Professor Dr. *L. Dauriac*, Paris, 6 rue Val de grâce.
P. A. Dechevrens, O. J., Paris, 26 rue Lhomond.
Professor *M. Lussy*, Paris, 73 boulevard Beaumarchais.
Professor *A. Pougin*, Paris, 135 faubourg Poissonnière.

Grofsbritannien u. Irland: „English Committee of the Internationale Musikgesellschaft“:
Sir *Hubert Parry*, President,
Mr. *Otto Goldschmidt*, Vice president,
MM. *Bridge*, *Cummings*, *Hadow*, *Mackenzie*, *Maclean*, *Maitland*, *Mc Naught*, *Niecks*, *Prout*, *Squire*, *Stanford*, *Taylor*.

Italien: Bibliothekar am Kgl. Konservatorium Professor *E. de Guarinoni*, Mailand.
Dr. *J. Wolf*, Berlin W., Augsburgerstr. 80.

Niederlande: *D. F. Scheurleer*, Haag.
Dr. *M. Seiffert*, Berlin W., Göbenstr. 28.

Österreich: Professor Dr. *G. Adler*, Wien XIX/I. Cottage, Lannergasse 9.

Ost-Indien: Dr. *A. M. Pathan*, Musician to H. H. the Maharaja, Baroda.

Rufsland (europäisches): Kommission zur Ausarbeitung der Statuten für die Sektion: *Serge Juferoff*, *Liberius Sacchetti* und Excellenz Baron *C. von Stackelberg*, St. Petersburg.

Schweden: Dr. *Svedbom*, Sekretär der Kgl. Musik-Akademie, Stockholm.

Schweiz: Direktor der Akademie der Musik *C. H. Richter*, Genf, 4 Boulevard helvétique

Spanien: Académico und Professor *F. Pedrell*, Madrid, San Quintin 4.

Vereinigte Staaten von Amerika: Professor Dr. *A. Stanley*, Ann Arbor (Mich.).
Miss *Alice C. Fletcher*, Harvard University, Cambridge (Mass.).

Fortsetzung auf der 3. Umschlagseite.




ZEITSCHRIFT

DER

INTERNATIONALEN MUSIKGESELLSCHAFT.

Heft 5. Dritter Jahrgang. 1902.

Erscheint monatlich. Für Mitglieder der Internationalen Musikgesellschaft kostenfrei, für Nichtmitglieder 10 ℳ. Anzeigen 25 ₰ für die 2gespaltene Petitzeile. Beilagen 15 ℳ.

Hermann Goetz[1].

Des unerbittlichen Schicksals Tücke hat es gewollt, daß gerade die beiden Tondichter, die am fähigsten gewesen wären, die deutsche dramatische Musik nach Richard Wagner's Tode auf den einzigen zunächst gangbaren Weg zu leiten, rasch hintereinander in der Blüte ihres Schaffens noch vor des Meisters Heimgang allzufrüh abberufen wurden: Peter Cornelius und Hermann Goetz. Beiden eigen ist das unvergängliche Verdienst, trotz des alle Zeitgenossen blendenden Glanzes jener fascinierenden Persönlichkeit ihr eigenes Ziel fest im Auge behalten, ihre eigene Individualität treu bewahrt zu haben, nicht indem sie die Augen schlossen vor dem gewaltigen Siege des Genies; marschierten sie auch getrennt von dem mächtigen Heerführer, ihre Schlachten schlugen sie vereint mit ihm, und unter seinem Zeichen steht der Sieg. Das köstliche Vermächtnis aber, das sie der Zukunft hinterliessen, heißt der Ausbau der modernen komischen Oper, als deren Marksteine uns Cornelius' »Barbier von Bagdad« und Goetzens »Der Widerspänstigen Zähmung« zu gelten haben. Die erste Aufführung des »Barbier« fand am 15. Dezember 1858, die der »Meistersinger« zehn Jahre später, am 21. Juni 1868, die der »Widerspänstigen« am 11. Oktober 1874 und zwar zu Mannheim statt, und diese Daten bezeichnen auch deutlich die Stellung jener drei Werke zu einander. Cornelius' »Barbier« bedeutet nichts weniger als den ersten und von köstlichem Gelingen gekrönten Versuch, den neuen dramatisch-musikalischen Stil dem Lustspiel zu gewinnen, eine That, die selbst auf Wagner, hauptsächlich in der Ensemble-

1) Mußte leider wegen Raummangel bis jetzt zurückgestellt werden. D. R.

Behandlung des II. Aktes der »Meistersinger«, Einfluss geübt hat; die »Meistersinger« selbst zeigen sich dann als unerreichbares Ideal einer musikalischen Komödie größten Stiles, bis endlich wenige Jahre später Goetz in seinen Werken in kleinerem Rahmen, äußerlich fast unabhängig von Wagner, aber doch in dessen Geiste, jenem gewaltigen Fresco-Gemälde ein entzückendes Genre-Bild voll intimster Reize der Detailbehandlung gegenüberstellte.

Wie vor die Lebensgeschichte fast aller großer Tondichter, muß man leider auch vor Goetzens Laufbahn das herbe Wort »per aspera ad astra« als Devise setzen. Viel Not, Kummer und Entbehrung, und als dann endlich nach allem Leid der Erfolg, der Ruhm bei ihm einkehrte, da erschien ein finsterer Geselle im Geleite: der Tod. Goetz ist gleich Otto Nicolai, dem Komponisten der »Lustigen Weiber«, aus Königsberg gebürtig, wo er am 17. Dezember 1840 zur Welt kam. Aber während wir wenigstens seit 1892 infolge der Veröffentlichung der Tagebücher durch B. Schröder einen tiefen Einblick in das feine Seelenleben und die bewegten äußeren Schicksale des ebenfalls unmittelbar nach dem ersten großen Erfolg verblichenen Nicolai gewonnen haben, müssen wir leider gestehen, über Goetzens Leben und Schaffen nur dürftig unterrichtet zu sein. Eine Epoche, die, wie die unsrige, in dem berechtigten Streben nach geschichtlicher Gerechtigkeit innerhalb der Musikwissenschaft schon fast zu weit geht, hat uns merkwürdigerweise noch nicht einmal einen Biographen Goetzens beschert. Nur Ernst Frank (gest. 1889), der als derzeitiger Mannheimer Hofkapellmeister Goetz »entdeckt« und dessen Hauptwerk mit dem größten Erfolg zuerst zur Aufführung gebracht hatte, gab noch ein halbes Jahr vor Goetzens Tode einige heute fast verschollene Notizen im »Musikalischen Wochenblatt«, die offenbar durchaus auf des Meisters Angaben beruhen.

Demnach war seine Neigung zur Musik schon frühzeitig entwickelt. Bereits im Knabenalter schwebte ihm die Komposition einer Oper als Ideal seiner Wünsche vor; diesem Hang kam indes kein eigentlich methodischer Unterricht zu Hilfe, und Goetz war volle 17 Jahre alt, als er aus eigenem Entschlusse nach vieler Überlegung den Unterricht des nachmals berühmten Klavier-Pädagogen Louis Köhler aufsuchte, der ihn alsbald im Klavierspiel und in der Harmonielehre ausbildete. Den besten Teil seiner musikalischen Bildung verdankt er jedoch außerdem hauptsächlich seiner praktischen Thätigkeit als Dirigent verschiedener Dilettantenzirkel, wobei er sich die klassischen Opern, namentlich Mozart's Meisterwerke, bis in die kleinsten Details zu Eigen machte. Auch hier fand sein Kompositionstrieb neue Nahrung, zumal er den außerordentlichen Vorteil hatte, seine Versuche bei der Geneigtheit der Ausführenden und Ausübenden sich sofort zu Gehör bringen zu können. Auf seine

ausgesprochene Neigung zur komischen Oper deuten Bruchstücke einer solchen, die sich aus jener Zeit in Partitur bis zu seinem Tode erhalten haben. Im Herbst 1858 bezog Goetz nach absolviertem Gymnasium die Universität seiner Vaterstadt, um auf Wunsch seiner Eltern Mathematik zu studieren. Allein Logarithmentafeln und Partituren scheinen nun einmal nicht zu friedlicher Gemeinschaft bestimmt zu sein, und wie so oft schon im Leben der Künstler, mußten die Wissenschaften der Kunst weichen. Nach mannigfachen Kämpfen erhielt Goetz endlich die Zustimmung seiner Eltern zum endgültigen Übergang zur Musik, und so siedelte er 1860 nach Berlin über, mit dem festen Entschluß »Alles zu lernen, was man nur lernen könne«. Etwa zwei Jahre lang studierte er noch am Sternschen Konservatorium und zwar Direktion und Partiturspiel bei Stern, Klavierspiel bei Bülow, Kontrapunkt und Komposition bei dem hochbegabten, aber selbst nie zu rechter Entwicklung gelangten Hugo Ulrich, der zwei Jahre vor Goetz starb und dessen er stets mit besonderer Dankbarkeit gedachte. Auch Bülow hat sich, wie aus den letzten Publikationen seiner Briefe hervorgeht, für Goetz, dessen Begabung er frühzeitig erkannte, lebhaft interessiert. Höchst bemerkenswert sind einige Sätze aus dem Zeugnis, das Bülow am 28. Mai 1862 Goetzen ausstellte. Es wird ihm darin attestiert:

»daß er in seinem Studium des Klavierspieles ausdauernd jenen verständnisvollen Eifer bewährt hat, den eine ersprießliche Entwickelung seines sehr hervorragenden Talentes bedingte. ... Vermag nun zwar nicht behauptet zu werden, daß die verhältnismäßig kurze Zeit seines Verweilens in dem Institut genügt hätte, ... ihn gewissermaßen bei seinem Austritte als fertigen Virtuosen an die musikalische Öffentlichkeit zu übergeben, so ist andererseits nicht in Zweifel zu ziehen, daß es demselben bei seinem, wie bereits gesagt, ungewöhnlich reichen Talente, seiner eine fruchtbare Selbstkritik ermöglichenden Intelligenz gelingen werde, die restierenden Erfordernisse der Schule auf autodidaktischem Wege zu erledigen und allmählich diejenige Meisterschaft zu erlangen, die ihm nach den bisher abgelegten Proben seiner Fähigkeiten mit Sicherheit in Aussicht gestellt werden kann. Als die maßgebendste, evidenteste dieser Proben muß die in der Konservatoriumsprüfung vom 3. April dieses Jahres von dem allgemeinsten Beifall der Zuhörer begleitete Ausführung eines Klavierkonzertes mit Orchester von seiner Komposition bezeichnet werden, die ebensosehr geeignet war, das produktive wie das exekutive Talent des Herrn Goetz nach jeder Richtung auf das Erfreulichste darzulegen. Die genannte Leistung darf auf die volle Anerkennung jedes sachverständigen Musikers prätendieren.«

Wer die oft bis zur Rücksichtslosigkeit gehende Ehrlichkeit kennt, mit der Bülow seine Zeugnisse auszustellen pflegte, der muß aus diesen Sätzen ersehen, daß Bülow Goetz als hervorragende Erscheinung schon damals erkannt hatte. Ob der junge Musiker die Anstalt aus freiem Willen verließ oder ob ihn pekuniäre Verhältnisse dazu zwangen, entzieht

sich unserer Kenntnis. Wahrscheinlicher ist das letztere, denn Goetz nahm bald darauf in dem kleinen Winterthur bei Zürich eine Organistenstelle an. Hier galt es zunächst unter größter Anstrengung seine Stellung zu befestigen, da sein Vorgänger Theodor Kirchner eine Schaar begeisterter Verehrer zurückgelassen hatte, die die eifrigsten Bemühungen seines Nachfolgers im Anfang kühl aufnahmen. Trotzdem war er in Kirche und Konzert als Dirigent unermüdlich thätig, trat selbst häufig als Klavier- und Orgelspieler mit hervorragenden Leistungen auf, leitete ein Dilettanten-Orchester, gründete einen Gesangverein, und als eine herumziehende Schauspielertruppe Opern aufführen wollte, ermöglichte er mit grenzenloser Hingebung auch dieses. Dazu kamen noch eine Unmenge Klavierstunden, die ihm den letzten Rest seiner Kraft und Zeit raubten. Daß er hierbei seine ohnehin zarte Gesundheit untergrub, mußte Bülow, der ihn auch jetzt noch, soweit es in seiner Macht stand, zu fördern suchte, zu seinem innigsten Bedauern einsehen. In diesem Sinne schrieb er aus Basel, am 6. Dezember 1866 an Raff.

Raff hat sich wohl wirklich Goetzens angenommen, denn Bülow dankt ihm am 22. Februar 1867 aus Luzern herzlich für seine Verwendung »im Punkte Goetz«. Inzwischen war aber bei diesem die Not aufs Höchste gestiegen, zumal er in Winterthur sich einen eigenen Hausstand gegründet hatte. Von dem herzlichen Verhältnisse zu seiner Frau, die ihm eine Tochter schenkte, giebt die Dedikation seines liebenswürdigen Opus 5 Kunde: Drei Kinderlieder in Schweizer Mundart von Johann Martin Usteri für eine Singstimme und Pianoforte »Sym Herzliebe Wybli gwidmet vum Komponist«.

Um die Bedürfnisse seiner Familie zu befriedigen, begann Goetz in Zürich Klavierstunden zu geben, weil er dort besser bezahlt wurde. Dennoch behielt er den Organistenposten, eine Anzahl Klavierstunden und auch die Wohnung in Winterthur bei, und reiste nur wöchentlich einige Tage nach Zürich. Ein Jahr später wurde es umgekehrt. Er siedelte nach Zürich über, gab aber immer noch die Organistenstelle sowie die »besten« Stunden in Winterthur nicht auf, so daß er Samstag und Sonntag dort, die übrige Zeit bei seiner Familie in Zürich war. Zum Komponieren blieb da freilich nur in den Ferien einige Zeit übrig. 1870 war seine Gesundheit völlig zerrüttet und er zog sich, nur vom Stundengeben sein Leben fristend, nach Hottingen bei Zürich zurück, wo er unter schweren Leiden unverdrossen fortschuf. Die Arbeit an seiner Oper war die einzige Erquickung seiner traurigen Existenz.

Bülow hatte das Werk unmittelbar nach seiner Vollendung gelegentlich eines Aufenthaltes in Zürich kennen gelernt und beschloß, sofort helfend einzugreifen, und zwar that er dies in einem Briefe vom 17. März 1872 an H. v. Bronsart in Hannover, in dem er Goetzens Oper diesem aufs

Wärmste ans Herz legte. — Aber das Maß der Leiden war noch nicht voll. Bronsart hatte zwar die beste Absicht, die Oper sofort in Hannover einstudieren zu lassen, wurde aber, wie Marie von Bülow mitteilt, wegen eines chronischen Halsleidens des damaligen ersten Baritons seiner Bühne »und anderer einschränkender Verhältnisse« daran gehindert, und Goetz war aufs Neue dem Zufall preisgegeben. Einer mündlichen Tradition zur Folge soll er bei einer großen Anzahl hervorragender Bühnen, denen keine »einschränkenden Verhältnisse« und Heiserkeiten hinderlich gewesen wären, persönlich geradezu in der unwürdigsten Weise haben hausieren müssen, ohne daß man es für wert hielt, auch nur einen Blick in seine Partitur zu werfen. Selbst sein späterer treuer Freund, der damalige Mannheimer Hofkapellmeister Frank, nachmals Bülow's Nachfolger in Hannover, soll zuerst »wegen Zeitmangels« jede Beschäftigung mit der Oper des unbekannten Komponisten abgelehnt haben, und als ihn Goetz unter Thränen bat, wenigstens eine Seite der Partitur in seiner Gegenwart durchzusehen, habe Frank endlich mißmutig aufs geradewohl den Band aufgeschlagen: da fiel sein Blick zufällig auf jene in Text und Musik gleich köstliche Scene, in der sich die beiden Liebhaber Bianca's als Lehrer der Philologie und Musik einführen; er las die reizende »Übersetzung« des Aeneidenanfangs mit steigendem Interesse und versprach begeistert dem Komponisten sofortiges Studium und bald darauf auch die Einstudierung des Werkes. Ob diese rührende Anekdote völlig auf Wahrheit beruht, vermag ich nicht festzustellen. Thatsache ist, daß Goetz fast zwei Jahre lang vergebens »strebend sich bemühte«, bis die Stunde der Erlösung schlug.

Am 11. Oktober 1874 wurde die Oper endlich unter Frank's Leitung in Anwesenheit des in Mannheim gänzlich unbekannten Komponisten »mit großem Glück« gegeben. Eine Mannheimer Kritik, die mir gerade zur Verfügung steht, schrieb: »Möge die gute Aufnahme, die das Goetzsche Werk in Mannheim gefunden, auch andere Bühnen ermuntern, dieselbe in ihr Repertoir aufzunehmen, um damit den Beweis zu liefern, daß die Zeiten vorüber sind, da es Jahrzehnte brauchte, bis sich ein talentvoller deutscher Künstler allmählich einigen Erfolg zu erringen vermochte«. Merkwürdiger Weise ging dieser fromme Wunsch sehr rasch in Erfüllung. Schon am 2. Februar 1875 kam die überaus wichtige, durch Herbeck veranlaßte Wiener Aufführung mit bedeutendem Erfolge zu stande, wenn sich auch die kolossalen Räume der Hofoper als der intimen Natur des Werkes nicht gerade allzu günstig erwiesen. Goetz hatte beispielsweise Posaunen nur zweimal und zwar in der Ouvertüre und zum Schluß der vierten Scene des dritten Aktes angewandt. »Obwohl die Wiener Kritik«, bemerkt Frank, »im allgemeinen zwar das Verdienst des Werkes anerkennend, mit wenigen Ausnahmen so ober-

flächlich wie immer schwatzte, verhalf dieser immerhin entschiedene Erfolg dem Werke doch schnell zu weiteren Fortschritten«. Hanslick hat ja durch fortgesetzte Buchausgaben dafür gesorgt, daß sein Anteil ungeschmälert und unvergessen bleibe. Man beliebe also nur »Musikalische Stationen«, Berlin 1880, Seite 290 ff. nachzulesen, wo man das Nötige finden kann. Eine glänzende Auferstehung hat das Werk, das trotz des großen Erfolges sich zunächst nicht auf dem Wiener Repertoir hielt, im Jahre 1882 in der Donaustadt erlebt, und bei dieser Gelegenheit schrieb Max Kalbeck eine außerordentlich warme und feinsinnige Kritik, jetzt wieder abgedruckt in »Opernabende«, Berlin 1897, I, Seite 156 ff.

Der große Wiener Erfolg 1875 ebnete nun den Weg über die größeren deutschen Bühnen. So erschien das Werk rasch hintereinander in Weimar, Leipzig, Hannover, Coburg, Schwerin, Dessau, denen Frankfurt, Berlin, Bremen und Straßburg folgten. Dazu kam, daß der große Londoner Verlag Augener & Comp. im Frühjahr 1876 das Übersetzungs- und Aufführungsrecht für England erwarb, wo es auch Goetzens Instrumental- und Vokalwerke bald zu außerordentlicher Beliebtheit und Verbreitung namentlich auch durch sehr wohlfeile Ausgaben bei Novello, Ewer & Co. brachten. Aber alle diese, für einen nur seinem Genius lebenden deutschen Komponisten ungewöhnlich glänzende Erfolge übertönte das herbe Schicksalswort: Zu spät! Noch einmal flackerte sein Lebenslicht auf, genährt durch die trügerische Hoffnung, sein zweites Werk »Francesca da Rimini« vollenden zu können, da riß ihn der unerbittliche Tod am 3. Dezember 1876 zu Hottingen mitten im rastlosen Schaffen hinweg: das Elend der vorangegangenen Jahre hatte seine letzte Kraft verzehrt. An seinem Sarge weinten neben seiner Gattin, die ihm elf Jahre hindurch die hingebendste Pflegerin war, und seinem Töchterchen auch Eltern und Geschwister.

Ernst Frank, der treue Freund, nahm sich nun der »Francesca« an, die in der Komposition vollendet, aber in der Instrumentation nur bis zum dritten Akt gediehen war, bearbeitete das Werk und führte es am 30. Sept. 1877 zu Mannheim erstmalig auf, ohne daß es, trotz großer musikalischer Schönheiten, auf den deutschen Bühnen festen Fuß fassen konnte. Das mag wohl am meisten der Stoffwahl und der von Goetz in seinem selbstverfaßten Gedichte eingeschlagenen Behandlung zuzuschreiben sein. Zwar ist die Dichtung mit großem Bühnengeschick, wenn auch ohne eigentliche Poetengabe verfaßt, allein die Gesamtwirkung bleibt leider unbefriedigend, da der dritte Akt dramatisch nur noch als Anhängsel erscheint. Francesca's und Paolo's Liebeslust und -leid hat manchen Tondichter des neunzehnten Jahrhunderts angezogen, von Zingarelli's Kantate (1804) und Mercadante's Oper (1828) bis zu Goetzens und Ambroise Thomas'

(1882) Bühnenwerken, Liszt's Inferno der Dante-Symphonie und Tschaikowski's symphonischer Dichtung »Francesca«, und doch, wer könnte den überirdischen Wohllaut jener unsterblichen Terzinen des fünften Inferno-Gesanges erreichen, die durch alle Ewigkeiten schuldvolle Liebe beweinen:

> Quanti dolci sospir, quanto desio,
> Menò costoro al doloroso passo!

Goetzens Meisterwerk ist und bleibt »Der Widerspänstigen Zähmung«. Freilich kam ihm auch hier die Dichtung, die als Opernbuch trotz einiger schlechter Kalauer und gelegentlicher sprachlicher Plattheiten im großen Ganzen hervorragend ist, sehr zu Hülfe. Allein das Verdienst des Dichters, wie Kalbeck es gethan, auf Kosten des Musikers einseitig herauszustreichen, wäre durchaus verfehlt. War es doch erst Goetz, der die leichten Umrisse der Gestalten mit leuchtenden warmen Farben zum Leben erweckte, der das feinste Gewebe intimen Seelenlebens in Tönen gesponnen. Und so steht dies reizvolle musikalische Lustspiel auf einer Höhe, an die Shakespeare's rohe Jugendfarce »The taming of the shrew« auch nicht im Entferntesten heranreicht; hat man doch schon längst erkannt, daß jene derbe Posse, zur Erlustigung des Kesselflickers im Vorspiel aufgeführt, von dem großen Briten in der Hauptsache von Vorgängern übernommen und nur oberflächlich überarbeitet wurde. Shakespeare's Werk, auf deutschen Bühnen kaum mehr gegeben, kann uns, die wir in der Frau nicht ein niedriger, sondern ein andersartig organisiertes Wesen erblicken, nur verletzen, und ich erinnere mich deutlich des überaus peinlichen Eindrucks, den ich von einer vorzüglichen italienischen Aufführung des Lustspieles gelegentlich in Florenz empfing: wie roh wirkt dieser Wüterich mit seinem metzgerhaften Gebahren, wie innerlich unwahr erscheint das keifende Weib, das nur mit den brutalsten Mitteln, rein äußerlich, durch Hungerkuren und Schlafberaubung gekirrt wird, — als hätte Shakespeare Zarathustra-Nietzsche's Peitschenmahnung vorausgeahnt. Und nun sehe man Goetzens Petrucchio und Katharina an. Käthchen, die dämonische Wildkatze, die, listig und verschlagen, hier zum Angriff, dort zu vorteilhaftem Rückzuge bereit, die Männer verachtet, weil sie den Mann noch nicht kennt, ein Geschöpf, furchtbar und doch mit magischer Anziehungskraft begabt, wie jene Schlangen, die ihr Opfer rettungslos mit dem Blick bannen; ihr gegenüber Petrucchio, der reife Mann, im Vollgefühl seiner Kraft, der, sieggewohnt und gestählt, der Weiber überdrüssig sich nach jenem einen Weibe sehnt, das ihm Trotz zu bieten wagt, dadurch bezeugend, daß sie ihm gleich sei an kühnem Sinn, zwei Wesen, die sich hassen müssen, wenn sie sich nicht lieben können, die in ihren Haß die Liebe, in ihre Liebe noch ihren

Haß tragen, Haß bis zur grimmigsten Vernichtung, Liebe bis zum letzten Aufgehen in einander. Petrucchio aber vollbringt sein Meisterstück mit der Zähmung dieses Elementarwesens, er weiß ihr unter der rauhen Schale des Trotzes verborgenes edles und tiefes Gemüt zu wecken, und so beginnt ihr herber jungfräulicher Stolz vor der Wärme ungeahnter Gefühle wie Schnee an der Frühlingssonne dahinzuschmelzen: liebend bekennt sie sich überwunden, nicht von roher physischer Gewalt besiegt, und das Wort der Shakespeareschen Katharine »The husband is thy lord« wird in edlerem Sinne zur Wahrheit.

Goetz ist als produktiver Künstler von der Kammermusik ausgegangen und dies verleugnet sich auch in seinem dramatischen Hauptwerk nicht. Ohne undramatisch zu werden, ist seine Musik niemals eigentlich theatralisch, stets herrscht eine gewisse, fast keusch zu nennende Zurückhaltung in der Verwendung der musikalischen Mittel; ohne überladen zu sein, zeichnet sich sein Satz durch liebevolle Detailarbeit aus, alles ist warm und schön empfunden. Die Instrumentation ist ungemein charakteristisch und fein, fast zu fein und vornehm für das Theater, und gelegentlich hätten schon kräftigere Farben angewandt werden dürfen. Auch die musikalische Komik erscheint mehr als das liebenswürdige Lächeln einer edlen Persönlichkeit, nicht als das herzerfrischende Lachen einer überschäumenden Künstlernatur, — nur allzu begreiflich, wenn man weiß, unter welchen Qualen das Werk geschaffen wurde.

Die allergrößte Bedeutung hat die »Widerspänstige« hingegen nach der formalen Seite hin. Schon Wagner selbst hatte nach Peter Cornelius' Vorgang erkannt, daß seine strengen dramatischen Prinzipien, wie er sie wohl am konsequentesten im »Tristan« praktisch verwirklicht hatte, nicht in gleichem Maße zwanglos auf die musikalische Komödie sich anwenden liessen, ja, daß mit dem völligen Aufgeben der »geschlossenen Form« eines der wirksamsten Mittel zur Erzielung der Komik fallen müßte, und so sehen wir denn in den »Meistersingern«, die ja ursprünglich nach einem Wagnerschen Scherzworte im Stile von »Czar und Zimmermann« hätten ausgeführt werden sollen, thatsächlich eine Reihe von Stücken, die, obwohl sie durchaus im engsten Kontakt mit der Handlung stehen, dennoch ihre Herkunft aus den »Nummern« der alten Oper deutlich an der Stirn tragen: spricht doch der Meister selbst in dem Brief vom 14. Oktober 1862 an Weissheimer offenbar allen Ernstes von der »Arie« Pogner's. Auf diesem Wege ist nun Goetz weitergeschritten, gemäß dem Unterschiede, der natürlich zwischen der musikalischen Behandlung einer die weitesten Weltausblicke erschliessenden Komödie größten Stils und einem kleinen, engbegrenzten Lustspiel zu ziehen ist, und so finden wir, daß Goetz, ohne zu einem Misch- und

Kompromiß-Stil zu greifen, der Handlung giebt, was ihr gebührt, ohne die Musik zu benachteiligen — und umgekehrt.

Einige treffliche Beispiele mögen dies kurz erläutern. Da ist gleich der Anfang mit seinem reizenden Ständchen, das fortwährend charakteristisch und dramatisch durch das Schelten der Dienstboten im Innern des Hauses unterbrochen wird, dann der originell gegliederte Zwiegesang Bianca's und Lucentio's, die köstliche Serenade des alten Gecken Hortensio, das komische Duett der beiden Nebenbuhler, und schließlich der grandiose Gesang Petrucchio's »Sie ist ein Weib für solchen Mann geschaffen«, dessen Thema in den feinsten Abbeugungen von kühnstem Trotz bis zum zartesten Nachtgruße verwandt wird. Im zweiten Akte sodann das schon etwas zu sehr nach der alten Opernschablone ausschauende Lied Katharinen's, die herrliche Scene der ersten Zähmung, die mit dem willig-widerwilligen Kuß und der erzwungenen und doch so erwünschten Verlobung endigt, schließlich jener zarte Gesang, der auch die Schlußversöhnung begleitet »Ich möcht' ihn fassen, ich möcht' ihn zerreißen und möcht' ihn doch mein Eigen heißen.« Im dritten Akt ist namentlich in dieser Hinsicht die bereits erwähnte, ihre Wirkung nie verfehlende Virgil- und Musikstunde interessant, in welch letzterer Hortensio, als Maëstro Cembaloni verkappt, die Elemente der Musiktheorie sehr geschickt zur Einschmuggelung einer Liebeserklärung benutzt. Nicht zu vergessen sind die zahlreichen, nie die Handlung unliebsam unterbrechenden, sondern stets echt dramatischen Ensembles. Weltberühmt ist die auch im Konzertsaal häufig gesungene Soloscene des vierten Aktes, eigentlich eine Arie alten Stiles, hier aber wunderbar aus der Handlung organisch entwickelt, jene Scene, in der Katharine sich für besiegt erklärt.

Nach dem großen Erfolge der Oper wandte sich rasch die Aufmerksamkeit der Musikwelt auch den früheren Werken Goetzens zu, und zwar war es zunächst seine Symphonie Opus 9 in F-Dur (Ernst Frank gewidmet), die am 27. Januar 1876 in Leipzig zum ersten Male mit dem größten Beifall aufgeführt, sich rasch einen dauernden Platz im Konzertsaal eroberte. Der Partitur vorangedruckt ist Schiller's Wort:

In des Herzens heilig stille Räume
Mußt Du fliehen aus des Lebens Drang.

Dennoch aber bedeutet diese Symphonie ein schönes Stück echter, von keines Programms Gedankenblässe angekränkelter absoluter Musik. Reizend ist namentlich der zweite, »Intermezzo« überschriebene Allegretto-Satz, der ein köstliches Waldstück bringt: Hörner leiten ein und dann zirpt, piept und pfeift es lustig von allen Bäumen in leichtbeschwingten Holzbläserfiguren. Auch hier ist die Diskretion der Instrumentation rühmend hervorzuheben. Für Orchester allein hat Goetz nur noch eine erst aus dem Nachlaß herausgegebene, liebenswürdige Frühlingsouvertüre Op. 15, die der Symphonie nicht viel nachsteht, geschrieben. Außerdem verdiente sein von Bülow geschätztes Klavierkonzert, Op. 18, und sein

schönes Violinkonzert (in einem Satz), Op. 22, unbedingt von unseren Virtuosen, die doch stets um neue gute Konzerte verlegen sind, beachtet zu werden. Da überhaupt die zudem nicht große Zahl von Goetzens Werken eine vollständige Aufzählung meines Wissens noch nicht erfahren hat, so verlohnt es sich wohl der Mühe, sie der Übersicht halber hier einmal zu geben:

Op. 1. Klaviertrio G-moll (Breitkopf & Härtel), Bülow gewidmet.
Op. 2. 3 leichte Stücke für Klavier und Violine in der ersten Lage (Breitkopf & Härtel).
Op. 3. 3 Lieder für eine Singstimme und Klavier (C. A. Challier & Co.).
Op. 4. Rispetti. 6 italienische Volksgesänge, übersetzt von Paul Heyse. (Rieter-Biedermann).
Op. 5. 3 Kinder-Lieder in Schweizer Mundart (Gebrüder Hug & Co.).
Op. 6. Pianoforte-Quartett E-dur, Brahms gewidmet (Breitkopf & Härtel).
Op. 7. 9 Klavierstücke »Lose Blätter« (Breitkopf & Härtel).
Op. 8. 2 Klavier-Sonatinen (Rieter-Biedermann).
Op. 9. Symphonie in F-dur (Fr. Kistner).
Op. 10. Nenie (Schiller) für gemischten Chor, Soli und Orchester (Fr. Kistner).
Op. 11. Kantate für Männerchor und Orchester. Nach einem Gedicht von W. Müller (N. Simrock).
Op. 12. 6 Lieder für Sopran oder Tenor (Fr. Kistner).
Op. 13. Genrebilder, 6 Klavierstücke, seiner Schwester Marie gewidmet (Fr. Kistner.)

Die nachfolgenden Werke alle posthum bei Fr. Kistner erschienen:

Op. 14. Der 137. Psalm für Chor, Sopran-Solo und Orchester.
Op. 15. Frühlings-Ouvertüre für Orchester.
Op. 16. Klavier-Quintett mit Kontrabaß (C-moll).
Op. 17. Sonate G-moll für Pianoforte zu 4 Händen.
Op. 18. Klavier-Konzert (B-dur) mit Orchesterbegleitung.
Op. 19. 6 Lieder für eine Singstimme und Pianoforte.
Op. 20. 4 Gesänge für 4 Männerstimmen.
Op. 21. 7 Lieder für vierstimmigen, gemischten Chor.
Op. 22. Violin-Konzert (G-dur in einem Satz).

Ohne Opuszahlen erschienen seine beiden Opern, ebenfalls bei Kistner in Partitur u. s. w., die »Francesca« in der Frank'schen Bearbeitung.

Zu den bedeutendsten dieser Schöpfungen gehören entschieden die drei Kammermusikwerke. Das erste Trio verrät immerhin, obgleich es formell knapp und inhaltlich voll edler Leidenschaft ist, etwas den allerdings hoch talentierten Anfänger; zu den bedeutsamsten Gestalten der neueren Kammermusik sind aber unbedingt das Quartett, Op. 6, und das Quintett, Op. 16, zu zählen. Die Gelegenheit, die Bekanntschaft

zweier Werke von so vollendeter Schönheit zu vermitteln, sollten unsere Kammermusik-Vereinigungen, die aus den gewohnten Programmgeleisen herausschreiten wollen, sich nicht entgehen lassen. Stets bleibt hier der echte Kammermusikton gewahrt, niemals, selbst wenn die Leidenschaft aufs Höchste steigt, greift der Komponist zu orchestralen Effekten, und das Klavier wird nicht zum absoluten Herrscher, sondern bleibt ein Faktor neben den andern. In dem Quintett führt zudem die eigenartige Zusammenstellung des Streichquartetts, nur eine Violine und Kontrabaß, zu herrlichen, ungesuchten Klangwirkungen. Goetzens Lyrik vermag ich, soweit sie mir bekannt ist, im großen Ganzen keinen bedeutenden Rang zuzusprechen; auffällig ist namentlich die oft sicherlich von persönlichen Rücksichten abhängige Wahl dichterisch wertloser oder direkt innerlich verlogener Texte. Wo Goetz sich einem echten Dichter anschließt, gelingt es ihm auch, ergreifende Töne anzuschlagen: Lieder, wie Storm's »Schließe mir die Augen beide« und Mörike's »Das verlassene Mägdelein« (beide im Op. 12) stehen den besten lyrischen Schöpfungen unserer großen Liedmeister ebenbürtig gegenüber und verdienten, von unseren Sängern berücksichtigt zu werden. Auch die von Heyse übersetzten »Rispetti«, Op. 4, liebenswürdige leichte Liedchen im Volkston, sollte man gelegentlich der Vergessenheit entreißen. Mit Übergehung der Klavierstücke, die ihrer musikalischen Vornehmheit halber immerhin zu Unterrichtszwecken an Stelle fader Salonstücke gelegentlich recht wohl zu gebrauchen wären, wende ich mich gleich zu den großen Chorwerken. Über Op. 11 habe ich kein eigenes Urteil, Frank nennt es indes ein schönes, wohlklingendes Stück, das allerdings einige Längen in der Mitte habe. Der aus dem Nachlaß publizierte 137. Psalm (An den Wassern Babylons) wäre wohl besser unveröffentlicht geblieben, da er in bedenklicher Weise an den Stil jener Elaborate erinnert, mit denen hoffnungsvolle Zöglinge der Konservatorien bei Prüfungen Eltern und Lehrer zu erfreuen pflegen. Alles brav, anständig, — aber schrecklich langweilig! Daß er nichtsdestoweniger in England beliebt ist, beweist nur, daß man dort immer noch derartige Werke mehr nach theologischen als nach ästhetischen Gesichtspunkten beurteilt.

Eine grandiose Schöpfung indeß, der wir in der gesamten neueren Chorlitteratur recht wenig Gleichwertiges zur Seite stellen können, ist Goetzens Nenie, schon formell ein Meisterstück ersten Ranges in der Verteilung der anscheinend ganz unkomponierbaren Schillerschen Disticha. Hier werden wahrhaft ergreifende Accente für den Schmerz um den Untergang des Schönen auf der Erde gefunden, hier erklingen Töne, die das Gemüt bis in seine unergründlichsten Tiefen erschüttern, Klänge, denen nur ein erlösender Thränenstrom befreiend zu antworten vermag. Alles ist hier erlebt, lebendig geschaut und plastisch hingestellt — es

ist der Totensang seines eigenen Schöpfers, der den Keim der Vernichtung bereits in der Brust trug. Nicht würdiger aber vermöchten wir den Meister am Jahrestage seines Heimganges zu ehren, als indem wir, seiner gedenkend, Schiller's Nenie, in den Strahlen **seiner** Musik verklärt, erklingen lassen:

Auch das Schöne muß sterben, das Menschen und Götter bezwinget,
Nicht die eherne Brust rührt es des stygischen Zeus.
— — — — — — — — — — — — —
Siehe, da weinen die Götter, es weinen die Göttinnen alle,
Daß das Schöne vergeht, daß das Vollkommene stirbt.
Auch ein Klaglied zu sein im Mund der Geliebten ist herrlich,
Denn das Gemeine geht klanglos zum Orkus hinab!

München. **Edgar Istel.**

Miſs Anna Robena Laidlaw.

Das Septemberheft der »Zeitschrift der internationalen Musikgesellschaft« von 1901 enthält auf Seite 441 eine Notiz über Schumann's Beziehungen zu Miß Laidlaw, die ich zu berichtigen mir erlaube.

Der heutigen musikalischen Welt ist der Name der ehemals gefeierten Pianistin Miß Laidlaw höchstens aus der Widmung der Schumann'schen Phantasiestücke Op. 12 bekannt. Mein in den **Grenzboten** (1895, IV, S. 320—333) erschienener Aufsatz: »Robert Schumann und Robena Laidlaw« scheint nicht in weiteren Kreisen bekannt geworden zu sein, deshalb möchte ich den irrtümlichen Nachrichten entgegentreten, die nach dem Heimgange der Künstlerin im vorigen Jahre selbst in Musikzeitungen wissenschaftlicher Richtung über sie zu finden waren.

Miß **Robena Anne Laidlaw** (so war ihr Taufname) kam in der letzten Woche des Juni 1837 nach Leipzig, gab am 2. Juli eine Matinée und reiste kurz darauf weiter; beim Abschied bat Schumann sie, sich seiner Komposition etwas annehmen zu wollen, kam aber erst später auf den Gedanken, ihr die Phantasiestücke zu widmen. Komponiert waren diese schon **vor** Miß Laidlaw's Aufenthalt in Leipzig und dem Verleger bereits am 22. Mai 1837 angetragen.

Schumann's Antwort auf einen vom 7. Juli datierten Brief der Miß Laidlaw lautet wortgetreu:

»Leipzig, den 19. Aug. 1837.

Besten Dank, mein theures Fräulein, daß Sie Ihr Versprechen gehalten. Die Zeit Ihres Aufenthaltes hier wird mir stets eine recht schöne Erinnerung bleiben, und daß dies wahr ist, was ich schreibe, werden Sie noch klarer

in acht Phantasiestücken für Pianoforte finden, die bald erscheinen und Ihren Namen an der Stirne tragen. Um Erlaubniß einer Dedicace habe ich zwar nicht besonders angefragt; aber sie gehören Ihnen — und das ganze Rosenthal mit romantischem Zubehör steht in der Musik. Bis Ende September werden die Phantasiestücke fertig sein. Wie, auf welche Weise soll ich Sie Ihnen zusenden?

Es geht mir wohl, ja glücklich, und wenn uns nicht so viele Meilen trennten, sollten Sie mehr darüber erfahren. Zum Schreiben ist es zu lang — und, wer weiß, ob Sie den Brief überhaupt entziffern können, so große Mühe ich mir auch gegeben habe und eben gebe, mich zu zeigen. (Mich zu zeigen, ist wirklich lesbar.)[1])

Hr. Anger ist erstaunlich nachsinnend geworden nach Ihrer Abreise und er schwärmt oft von jenem Don Juan Abend im Hôtel de Bavière. Dr. Reuter empfiehlt sich Ihnen.

Ihr Bild habe ich bis jetzt noch nicht erhalten. Sie werden es nicht vergeßen, nicht wahr?

Schreiben Sie mir von Ihren Plänen, Studien pp. Sie glauben nicht, wie sehr ich Theil nehme an allem. Petersburg ist weit. Gehen Sie noch dahin?

Empfehlen Sie mich ihrer verehrten Frau Mutter, die so lebendig vor mir steht, wie Ihrem Herrn Vater, und geben Sie bald ein Zeichen der Erinnerung

Ihrem

ergebenen

Robert Schumann.

Antworten Sie mir lieber in englischer Sprache. Ich bitte recht schön darum.«

Aus diesem Briefe nun soll »am deutlichsten hervorgehen«, daß Miß Laidlaw »in Schumann's Jünglingsjahren eine bedeutende Rolle gespielt«, seinem Herzen »nahe gestanden habe«. Gewiß, Schumann verkehrte in jenen Tagen viel mit der lebhaften und bildschönen Künstlerin. Wo ist denn aber in seinem Briefe eine tiefere Herzensneigung zu ihr ausgesprochen? Wäre Schumann von solchen Empfindungen beseelt gewesen, so hätte er schwerlich sechs Wochen gewartet, um einen von ihr empfangenen Brief zu beantworten! Und das Antwortschreiben selbst bietet nicht allein keinen Anhalt für die vorausgesetzten zarten Beziehungen zu Miß Laidlaw, sondern erweist ganz klar seine vollkommen unbefangene Stellung zu ihr. Der Satz: »Es geht mir gut, ja glücklich« spricht in schlichten Worten aus, was ihn nach Miß Laidlaw's Abreise in tiefster Seele bewegt hatte: sein erneuertes Verlöbnis mit Clara Wieck.

Schumann hatte sich im Januar 1836 mit Clara Wieck verlobt, bei ihrem Vater aber eine schroffe Abweisung gefunden. Der alte Wieck wußte auch jede Annäherung der Verlobten so beharrlich zu hinter-

1) Schumann's eigener Zusatz.

treiben, daß Schumann sich mehr und mehr von der Aussichtslosigkeit seiner Hoffnungen überzeugen mußte und zuletzt völlig entsagte. Wie sehr aber sein ganzes Sinnen und Denken von Clara erfüllt blieb, das bezeugen seine Kompositionen und Briefe aus jener Zeit. Gleicherweise war Clara immer in geistiger Verbindung mit Schumann geblieben, dessen Kompositionen sie nach wie vor mit der wärmsten Hingabe spielte. Im Juni 1837 reiste sie zu der Familie Serre nach Maxen bei Dresden, von wo sie in den ersten Tagen des August in Begleitung des Finanzsekretärs E. A. Becker aus Freiberg nach Leipzig zurückkehrte. Hier trat nun jene glückliche Wendung ein, daß eine »aus Wolken kommende Hand« — die des beiderseitigen Freundes Becker — die so grausam Getrennten einander wieder näherte; es vergingen denn auch nur wenige Tage, da hatten Robert und Clara sich wiedergefunden, um sich für Leben und Sterben nicht wieder zu verlieren[1]).

Am 18. August übergab Schumann seinem treuen Freunde Becker als Gedenkblatt eine Abschrift seines Phantasiestückes »Des Abends«. Darauf stehen die Worte:

»Seinem lieben Becker

Robert Schumann.

Bescheiden doch mit Liebe unterschreibt sich

Clara Wieck.«

Am folgenden Tage, am 19. August, schrieb Schumann den obigen Brief an Miß Laidlaw, der, wie man sieht, kein Wort enthält, worauf die Behauptung sich stützen könnte, daß Miß Laidlaw »trotz der im Jahre 1836 erfolgten entscheidenden Erklärung Clara Wieck gegenüber Schumann's Herzen so nahe stand«.

Der zweite Brief Schumann's an Miß Laidlaw lautet:

»Leipzig, den 8. Sept. 1837.

Verehrtes Fräulein!

Vor allem sagen Sie Ihrem Herrn Vater in meinem und aller Ihrer hiesigen Freunde Namen den schönsten Dank für die Cigarren. In meinem Leben, ich schwöre es Ihnen, habe ich nichts Ausgezeichneteres gesehen; wie ein Gott zwischen seligen Wolken sitze ich oft und murmele vor mich hin: »nein zu gut!« Nun — denken Sie sich alles.

Eben erhalte ich auch Ihr Bild und die gezeichneten Blumen. In einer Zeit, wo die Menschen soviel versprechen, was sie nicht halten, hat Ihre Aufmerksamkeit für mich ordentlich etwas Erhebendes. Ich danke Ihnen herzlich für alles und bleibe in großer Schuld. Das Bild ist übrigens mißrathen in hohem Grade. Wo wäre denn darauf etwas von den Augen, wie

1) Über das Zerwürfnis Schumann's mit Wieck siehe meine Anmerkungen zu: »Ungedruckte Briefe von R. Schumann«, Grenzboten 1898, III, S. 75—79, 172 und 174. Desgleichen »Aus Clara Schumann's Brautzeit« von G. Wustmann, Grenzboten 1896, IV, S. 506.

sie sind, und vom blauen Sammtspenser pp. Wahrhaftig, ich achte Sie bei weitem höher als die Lithographie.

Vieles möchte ich nun bald von Ihnen erfahren. Was spielen Sie? Was haben Sie für die Zukunft vor? Liegt denn Leipzig außer aller Phantasie und kommen Sie nicht bald zu uns?

Über dies alles sagen sie mir bald ein Wort und nochmals bitte ich um englisch.

Empfehlen Sie mich Ihren Eltern. Die Augen von Mistreß Laidlaw sehen mich eben leibhaftig an.

Ihr
ergebener
Robert Schumann.«

Die Phantasiestücke erschienen erst im Februar 1838. Das Miß Laidlaw nach Petersburg gesandte Heft zeigt auf dem Titelblatt die handschriftliche Widmung:

»An Fräulein Anna Robena Laidlaw
Erinnerung an die Julytage 1837
Robert Schumann.«

Mit Vorstehendem dürfte der vermeintliche »interessante Aufschluß« zur Biographie Schumann's auf sein richtiges Maß beschränkt worden sein.

Daß Clara Wieck von Miß Laidlaw's erfolgreichem Auftreten in Leipzig insbesondere nicht ohne Herzklopfen von Schumann's freundschaftlichem Verkehr mit der Künstlerin hörte, ist wohl anzunehmen. Was aber mehrere Jahre später in Leipziger Damenkreisen erzählt wurde: daß Clara damals auf Flügeln der ängstlichen Liebe von Paris nach Leipzig zurückgeeilt sei, um sich durch die Ehe des Besitzes ihres Robert zu versichern u. s. w. — das gehört ins Gebiet der freien Erfindungen. Clara Wieck war in jenen Tagen gar nicht in Paris, sondern auf dem Gute des Majors Serre in Maxen, von wo sie auch erst etwa einen Monat nach Miß Laidlaw's Abreise nach Leipzig zurückkehrte.

Noch eins. Es wird in der Notiz etwas verwundert darauf hingewiesen, daß Wasielewski Miß Laidlaw »mit keinem Wort erwähnt«. Wasielewski! Ja, — der wußte eben nichts von ihr. Hätte er den hier besprochenen Brief-Auszug gekannt, so würde er ihn sicher für die Zwecke seines letzten Aufsatzes: »R. Schumann's Herzenserlebnisse; ein wichtiger [!] Nachtrag zur Schumannbiographie« (Deutsche Revue 1897) zu verwerten gewußt haben.

Wasielewski hielt sich für den allein berechtigten Schumann-Biographen und durchsuchte jeden, der sein Revier zu betreten wagte, auf Kontrebande. Als ich nicht umhin konnte, einige seiner leichtfertigen Behauptungen aufzudecken, die sogar seine Unbekanntschaft mit der

Schumann'schen Zeitschrift verrieten, trug mir das seine aufrichtigste Feindschaft ein.

Da hier von dem Verhältnis Schumanns zu Clara Wieck die Rede ist, so sei kurz angedeutet, wie falsch Wasielewski auch darüber unterrichtet war. Er sagt in der Biographie, daß Schumann der Erwiderung seiner Liebe zu Clara Wieck nicht sicher gewesen sei, und daß sein Brief an Kahlert vom 1. März 1836, worin das Verlöbnis mit ihr ausgesprochen ist, sich nur »auf fernliegende Träumereien« beziehen könne. »Ein fest geschlossenes oder ausgesprochenes Verhältnis zwischen Schumann und Clara Wieck bestand um diese Zeit nicht. Daß der erstere es wünschte, ist eine andere Sache«. Als ich dem entgegen das Verlöbnis als feststehende Thatsache hinstellte, (»Die Davidsbündler« 1883), als weiteren Beweis dafür einen Auszug aus Schumann's Bewerbungsschreiben vom 12. September 1837 abdruckte, und die Annahme einer solchen Dosis von Traumseligkeit, wie Wasielewski sie Schumann zuschrieb, ungerechtfertigt fand, verkündete Wasielewski in einer etwas vorschnell verfaßten Broschüre »Schumanniana« (1883), daß er »in der angenehmen Lage« sei, »jedes Wort aufrecht erhalten zu können«, das er über diesen Punkt in seinem Buche gesagt habe. Da erschienen 1865 die »Jugendbriefe« Schumann's! Aus ihnen erfuhr Wasielewski denn endlich, was er bis dahin nicht gewußt, trotzdem aber bestimmt bestritten hatte: daß Schumann sich bereits im Januar 1836 mit Clara Wieck verlobt hatte.

Man weiß nicht, was mehr zu beklagen ist: daß Wasielewski auf den Gedanken einer Biographie Schumann's verfiel, oder daß Schumann das Opfer Wasielewski's wurde[1]).

Hannover. **F. Gustav Jansen.**

Flosculi Diurnorum.

Supposing that a printer (it might be he who sets these words) is engaged on setting up in type a page of matter, and that he be instructed to put a dash under certain letters and not to put it under others; then such piece of printed matter will be wholly made up (neglecting punctuation-signs) of 2 elements only, marked letters and un-marked letters. Now suppose that the editor furnishing the marked "copy" to the printer for this purpose does not insert such dash-marks at random but according to a system of his own. Supposing him to determine that each consecutive group of 5 letters in the "copy" (regardless of the spaces between words) shall form a unit for his own marking purposes, and that within such group each different permutation of the order of marked and un-marked shall represent to his own mind

1) Ist dies Urteil nicht gar zu hart? Im Namen von J. Brahms. D. R.

some one separate and pre-ordained but not disclosed single letter. Then enclosed within each group of 5 letters in the "copy" which he furnishes (and so in the printed matter which is turned out) there will lie concealed one letter known only to himself. The permutations given by objects of 2 kinds occupying 5 places is 30, for 5 of a kind 2 more, total differing results 32; so that he has no difficulty in forming a complete secret alphabet. The printer, not having the permutation-key, will be ignorant of what this all means; but the editor having the permutation-key will know well. Proceeding thus the editor can write in 50 consecutive letters of the original, 10 consecutive letters concealed; and in 500 letters of the original, 100 letters concealed; and so on. He can thus, while causing the whole chapter say of any book whatsoever to be printed, print concealed therein a long writing of his own, up to a fifth of the original amount. — But the printed matter so set out with a profusion of underlined letters would present a very remarkable appearance, so as to at once excite the utmost curiosity; in fact such a thing could not be laid before the ordinary reader. Supposing then that the editor directs the printer slightly otherwise, viz. to stand between 2 cases lying right and left of him, the right-hand-side having a fount of type just somewhat thicker in face than the left-hand-side. If now for marked letters in the "copy" the printer picks up thick fount, and for un-marked letters in the "copy" he picks up thin fount, he will be still printing the page in 2 elements; but the distinction between the two will be such that the whole page will merely look to the uninitiated person or the casual reader as if it was printed from rough and unevenly-cast type. The initiated alone will see that thick and thin founts are mixed up, and be able to distinguish between each letter which is thick and each letter which is thin. Provided that the initiated person has the permutation-key he will then also be able to note down and subsequently read through the concealed writing. To make the meaning clear, here are 2 examples of how the permutations will represent a single resultant letter: — Thick-Thin-Thin-Thin-Thick = P, Thin-Thick-Thin-Thin-Thick = Y. The type-founts chosen must of course be nearly alike, yet just on scrutiny ascertainably different. — Francis Lord Bacon (1561—1626), an intellect unparalleled and scarcely realised in our centuries, perhaps the greatest intellect of the human race, born in an age of intrigue when secret communication was the essence of diplomacy, expounds in his Treatise published late in life (1623) "De Dignitate et Augmentis Scientiarum, Lib. vi, cap. I", at the section beginning "Ad Ciphras igitur veniendum", precisely the above cypher; and he says that he invented it himself in his early days at Paris, when with Sir Amias Paulet. He gives by the way no numerals, nor any sign for spaces between the words of the concealed writing; but these matters are of little importance. He indicates that this cypher is for use of those who, while printing any book, wish to enclose therein a secret message of their own. — It will be observed that this was a forestalling of the modern Morse alphabet (Morse, 1791—1872). That alphabet has, in place of the duality thick-and-thin-type, the duality dot-and-dash-sign; and it applies this duality or bifold element, not to the details of typography, but to that of communicating signals, electro-telegraphic or otherwise. The principle however is identically the same. The Morse cypher, just like the Bacon cypher, represents an alphabet-code by 2 signs taken 5 times together. Bacon himself says that the secret message can be

communicated per campanas, per buccinas, per flammeos, per sonitus tormentorum, et alia quaecumque . . . . si modo objecta illa duplicis tantum differentiae capacia sunt. Truly he was "A man so various, that he seemed to be Not one, but all mankind's epitome". — An American lady, Mrs. Elizabeth Wells Gallup, having come to England some 4 years ago for research in the British Museum connected with the Bacon-Shakespeare controversy (which has gone on since 1848), conceived or devised the idea that there might be some connection between the above-named passage, inserted in his works by Bacon in 1623, three years before his death, and the curious italics and strange printing of the First Folio publication of Shakespeare's collected plays (in the same year 1623, seven years after the Stratford-on-Avon W. Shakespeare's death). She does not narrate her own early steps clearly, but it comes to the above. She conceived or suggested that Bacon himself might have been underlying editor of that printed Folio, and that he practised therein his own art of the bi-fount cypher (alphabetum biforme). This was a new departure among the Baconians, who had dallied with cyphers before, but never dealt with the particular one described in Bacon's own "De Augmentis"; if leading to truth the departure was a Sybillic inspiration. As a result Mrs. G., in a book published privately in 1899, and publicly in 1900 (The Biliteral Cypher of Sir Francis Bacon discovered in his works and deciphered by Mrs. E. W. Gallup, 2nd edition, Detroit, Michigan, Howard Publishing Company; London, Gay and Bird), declares circumstantially that she discovered a mass of this very bi-fount printing not only in the above-named Folio, but also in other works published earlier in Bacon's own name, (and indeed to some extent in works bearing the names of others), and in all cases in the form of autobiographical notes purporting to be made by Bacon himself. In fact she implies that Bacon, having the opportunity of doing so, practised for years the art of concealing writing through the issues of the printing-press; that having confided secrets to this mechanism, he 3 years before his death, and before it was too late, published the key which would enable another person to disinter them. She gives copious facsimile reproductions of original printed pages (but reduced to 8vo), and, as the result of 3 years' labour, some 300 and odd pages of her own alleged transliterations of the "infolded" secret writing contained in several printed works. What do the secrets amount to? First the iterated statement that he (Bacon) is the author of all "Shakespeare's" plays, he having taken the Stratford actor's name as a pseudonym; secondly the statement that he himself (1561—1626) and the Earl of Essex (1567—1601) were the un-recognised sons of Queen Elizabeth married to the Earl of Leicester (enough if true to account for the miserable ending of that reign); thirdly a number of details regarding the unhappy life-story of a man of vast intellect. Now of course there are several theories about such a book. It may be the work of an insane person; it may be sane labour, but an intentional forgery meant to support the Baconian contention; it may be partly a true transliteration of a real cypher-writing and partly made up; it may be wholly true. Only one thing is certain, viz. that, if a fabricated article, the reproduction of the language and thought of those days is a feat of uncommon ability, in some sort at least recalling that of Chatterton. — But the next step is now perhaps the most significant. In the "*Nineteenth Century and After*" Magazine for December 1901, W. H. Mallock (b. 1849), a Balliol man and distinguished author of indisputably well-balanced

and even brilliant abilities, says that he has gone over the same ground as Mrs. Gallup, not from the originals certainly but from her reproduced fac-simile pages, and his distinction of the types brings him to the same result as hers in 4 or 5 cases out of 7. That he did not agree with her in all cases might be attributed both to his own want of expert printing knowledge, and to the fact that the fac-similes have come out somewhat indistinctly. He is apparently satisfied with his own checks on his own experiment. Though speaking cautiously, he evidently three parts believes in Mrs. Gallup. Now this matter could be most easily tested by any Learned Society, who would cause an examination of the originals to be made by an expert printer, or better by two acting independently, without giving them access to the per-mutation-key, or at any rate to Mrs. Gallup's transliteration version. W. H. Mallock's name and testimony are for most English readers sufficient guarantee that there are grounds for a test, and that test should be made. Word-cyphers lie rather in cloud-land, but this bi-fount type-cypher presents really little or no difficulty for scrutiny and check. — To come back to the foun-dation-question, which has been bruited now for 53 years, as to the authorship of the plays and poems of "William Shakespeare". There are many in this country, and there are still more in America, whose instincts have rebelled hotly persistently against the meagre, hollow, even literary-canting, so-called biographies of the Stratford-on-Avon play-actor; and who regarding the wholly negative evidence as to his education and literary circumstances, do not really believe that he wrote those works, which are almost the chief glory of the human mind. Mallock declares himself openly among at least the doubters in the following words: — "The mere theory that Bacon was the real author of the plays, though the mass of Shakespeare's readers still set it down as an illusion, does not indeed contain anything essentially shocking to common sense. On the contrary, it is generally recognised that on pure-ly a priori grounds there is less to shock common sense in the idea that those wonderful compositions were the work of a scholar, a philosopher, a statesman, and a profound man of the world, than there is in the idea that they were the works of a notoriously ill-educated actor, who seems to have found some difficulty in signing his own name". M. might have added, of a man who never made the least claim to those plays, who made no re-ference to them in his will, who spent the last years of his life without a book in the house, and who gave no education whatever to his own children. The "illusion" may be on the part of those who have gone on saying the same thing generation after generation, for no other reason than that it was said before. — Statements similar to Mallock's have increasingly found their way into recent journalism. And to the literary sense the best evidence on the Bacon side is the Promus ("Cellarer") phrase-book, or author's working common-place book, of which the MS. (Brit. Museum, Harleian col-lection 7017) is indisputably in Bacon's hand-writing, and which was published in 1883 as "Promus of Formularies and Elegancies by Francis Bacon", &c. edited by Mrs. Henry Pott, London, Longmans Green & Co. The reader must be referred to that work, and especially to the consequent literature, for the argument. This additional evidence by Mrs. Gallup may now be a fatuous and false attempt to outdo the Promus; on the other hand it may be the revelation of the truth. — The foundation-question is one concerning all the arts (and it is why it is here introduced), because all the arts are

congeners, and it is of very decided importance to know whether Nature has here performed the miracle of inspiring an apparently illiterate being with all the graces, power and knowledge of a quite supreme mental effort; or whether she proceeded here too by the usual evolutionary course of education, refinement, and artistic surrounding. — Since the preceding sentences were sent to Press, pungent controversy on Mallock's article, somewhere telling and on the whole inconclusive, has appeared in various Journals. It does not affect the abstract above given. The "Nineteenth Century and After" projects a challenge-test for Mrs. G., to appear in its own pages. Well and good. But if a magazine provides a vehicle for pleading, a Learned Society constitutes a better tribunal.

In the "*Contemporary Review*" for November 1901, Ernest Newman has a 15-page article on "English Music and Musical Criticism". To better the state of the English composer, he would have some broad-minded publishers, he would further provincialize musical life, he would revive the wealthy patron. Secondly he asserts the merits of the younger school of English composers; rather hot, as where he would "burn a few Academies and assassinate some semi-moribund Professors", but the zeal is without sting, and one would not wish it diluted; *εὐζωρότερόν γε νὴ Δί'. ὦ παῖ, δός· τὸ γὰρ ὑδαρὲς ἅπαν τοῦτ' ἐστὶ τῇ ψυχῇ κακόν.* Thirdly, "The creative men must have half the work of propaganda — and the rougher half — done for them by the friendly arm of criticism. The artist will bring forth the fruit and flower; but the soil and the atmosphere must, in part at least, be made by the critic". Then the critics are criticised.

In the "*Nineteenth Century and After*" for January 1902, J. A. Fuller-Maitland's 11-page article "Music versus the Opera" indicts the Covent Garden syndicate, for continued defects of stage management, for absence of musical conscience, for inordinately circumscribed repertoire, for insufficient repetition of new works; especially the last two. The writer is very familiar with his subject. No doubt the conditions of London opera, expensive, truncated as to time, trailed behind the chariot of plutocracy, conflict with art. The remedy is the strong man, who will dictate to fashion. (Cf. I, 9, 376; II, 338, 431.)

In "*Monthly Musical Record*" for January 1902, H. Riemann gives a long critical review on Wooldridge's Vol. I of the Oxford History (cf. III, 113); considerable differences disclosed between the 2 authors.

The Christian Eucharistic Liturgies, though springing first from oral tradition, are for the much greater part *πολλῶν ὀνομάτων μορφὴ μία.* The Anglican Church is unique, in that alone of Protestant communities it professes to follow the old Liturgy, yet on the other hand the differences are considerable. A Liturgy of dissent or reform like this was not made at a sitting, and the Anglican "Prayer-book" which is constructed round the old Liturgy, (now called Communion Service), took in fact about a century and a quarter to be fully developed, from Henry VIII onwards. So too the degree to which the musical function has been applied during last 450 years to the non-Eucharistic and Eucharistic parts respectively of the services prescribed in the Anglican Prayer-book, has fluctuated, going with doctrinal inclination. J. S. Bumpus, a well-known antiquarian, has in 6 recent articles in "*Musical News*" produced numerous facts regarding the music of the "Communion Service" since its beginning till now. John Marbecke, organist of St. George's, Windsor, first just escaped being burnt as a Protestant, because

a musician. Later, when the tide turned, to the first Reformed English Service-book of Edward VI he in 1550 adapted the old unisonal plain chant, published as "The Book of Common Praier Noted"; the Communion Service here was set like the rest, and included even Introit, Benedictus, Agnus Dei, and Post-Communion sentences. Tallis and Tye then set 4-part music to the Communion Service. In 1565 appeared in printed parts "Day's Service Book", with 4-part music to the whole service, including Communion Service; that of the latter was set both by Causton and by Heath, and the Causton setting was reprinted in "The Ecclesiologist" of 1861. Next specimens of whole services after 1565 are not till 1630. Then successively in a half-century, Batten in D minor, Child in D minor, Michael Wise in E♭, Pelham Humphreys in E minor, Aldrich in A. The history of music of new re-built St. Paul's Cathedral (from 1697) shows numerous subsequent fluctuations. At first "full choral celebration", singing Kyrie, Gloria, Credo, and Sanctus; and composers made supplemental service-music accordingly. In 1723 service was contracted to "Table Prayers", singing Sanctus transferred back as an Introit, and then only Kyrie and Credo. The Creed not sung for about first half of 19th century, leaving only Kyrie and Sanctus; then restored to the musical service 1842. In 1873 "full choral celebration" again. This and much more shown by author.

T. L. Southgate (ex-editor of 2 musical newspapers and cf. Zeitschrift II, 278) has just propounded in "*Musical News*" a scheme for building a general central "Music House" where the literary, confederatory, examinatory and benevolent musical societies of London, and even some of its concert-societies, shall have their offices and their rehearsal or performance room; along may be with an amalgamated library and musical club. He estimates total annual income of such societies at about £100,000, and the annual rents thence paid on the individual-accommodation system at "several thousands" of pounds. They could all combine for housing purposes. A refulgent idea. A return of all the rents actually paid at this moment would give a first clue to financial feasibility. The Societies have certainly no capital thus to invest, but debentures at 4 or 5 per cent might be taken up by well-to-do patrons.

London. **Charles Maclean.**

Le Théâtre et les Concerts à Paris.

Au lieu de m'imposer, comme de coutume, un résumé quasi chronologique, une analyse des programmes musicaux de cette saison, je signalerai seulement, en ces lignes, les principaux événements artistiques, l'apparition d'œuvres musicales nouvelles, aux tendances diverses. Que M. Chevillard soit le premier de nos chefs d'orchestre et M. Albert Carré le roi des metteurs en scène, ce sont là des faits avérés, dont l'influence est indiscutable, mais sur lesquels il devient superflu d'insister. Une exécution plus ou moins parfaite peut évidemment modifier le succès d'une œuvre, mais non sa valeur intrinsèque, sa teneur musicale, — or c'est cela seul qui doit nous préoccuper, au point de vue de l'évolution artistique.

Les principales nouveautés musicales exécutées à Paris en ces derniers mois sont: *les Barbares*, 3 actes de Camille Saint-Saëns (Opéra, fin d'Octobre), *Grisélidis*, conte lyrique en trois actes et un prologue, de J. Massenet (Opéra-Comique), et *Nocturnes*[1]), trois tableaux symphoniques de Claude Debussy (Concerts Lamoureux).

Il faut avouer que l'audition des *Barbares* fut loin de rapporter au maître Saint-Saëns le franc triomphe que justifierait une si noble carrière de musicien. Dans ses comptes-rendus de la première représentation, la presse se plaignit généralement de n'avoir pas, au cours de cette tragédie provençale, senti vibrer le mistral, souffle impétueux et sauvage qui donne aux campagnes du midi leur caractère aride, d'une poésie si étrange. Cela revient à dire que la musique parut manquer de couleur et de vie; reproche excessif, injuste, envers l'auteur de tant de belles pages, en particulier de telles parties du second acte, si heureuses d'inspiration et ingénieuses de facture. Rappelons une fois de plus comme, l'ont affirmé et démontré, de Gluck à Wagner, tous les maîtres de l'art dramatique, que le musicien ne porte pas seul la responsabilité d'un opéra et qu'il ne peut guère déguiser la platitude et l'insignifiance du poème. Puissamment évocatrice, profondément suggestive, la musique renforce l'expression, fait valoir les sentiments, indique des rapprochements d'images à peine entrevus dans le texte; mais elle n'a aucun pouvoir de suppléer aux idées, de créer la forme lorsque la matière est totalement absente. Le livret des *Barbares*, dû à des hommes de métier (MM. Sardou et Gheusi) et non à des artistes, est strictement nul, dépourvu de sentiment, de couleur, d'action, et, en effet, de mistral. Au lieu d'inspirer le compositeur, il ne pouvait que paralyser son génie; de là la déception généralement causée par *les Barbares*. Mais, en dépit du demi insuccès, on n'a point le droit de contester à Saint-Saëns les qualités d'homme de théâtre; son écriture dramatique est saine et forte et l'expression claire et simple, sans parti-pris pour ou contre les procédés classiques ou les tendances modernes: c'est peut-être un peu trop de l'éclectisme, mais pas jusqu'à l'indécision ou l'impersonnalité. Lorsqu'une situation scénique est offerte (rarement, hélas!), elle est traitée avec style et avec charme; déclamation lyrique sur la scène, symphonie dans l'orchestre, partout on reconnaît que le musicien sait ce qu'il veut, et peut le réaliser. Serait-il sûr de lui au point de croire qu'il fait oublier la faiblesse de ses collaborateurs? C'est alors qu'il se montrerait bien peu homme de théâtre; la première qualité exigible d'un musicien dramatique, n'est-ce pas de savoir bien choisir son livret? — Mentionnons les plus beaux passages des *Barbares*: c'est la plus grande partie du 2e acte déjà cité, le début du premier, et, au 3e, la marche funèbre, arrivant fort tard, après un ballet insipide et un défilé de chars à bœufs qui n'a rien de captivant. L'interprétation est bonne avec le ténor Vaguet, qui sait chanter, et Mme Héglon, contralto meurtri; la figuration est excellente avec Mlle Hatto, exquisement drapée de blanc.

Un très gros succès, c'est *Grisélidis*! Œuvre du poète Armand Silvestre, la pièce avait déjà réussi à la Comédie Française. On sentait qu'elle appelait la musique, de la musique de Massenet, une musique que, d'avance, on

1) *Nuages* et *Fêtes*, les deux premiers de ces Nocturnes, avaient déjà été entendus il y a quelques mois et j'eus alors l'occasion d'en rendre compte; il y a lieu, pourtant, d'y revenir, au sujet de l'audition intégrale, particulièrement significative.

imaginait toute gracieuse, sentimentale, émouvante, enjôleuse, jolie. Cette musique s'est réalisée exactement semblable à ce que l'on attendait; c'est là sa principale qualité, ou son plus grand défaut. Pour traiter les sujets universels, les plus brillants, les plus attachants, appartenant à n'importe quelle époque historique ou légendaire, de *Marie-Magdeleine* à *Werther*, du *Cid* à *Cyrano de Bergerac*, il est une intelligence toujours en éveil, une habileté toujours en jeu: Massenet est l'homme de toutes les trouvailles, l'artiste accoutumé à tous les succès. Pouvait-il échouer avec *Grisélidis*, le sujet rêvé pour lui, semble-t-il, — un poème, pour ainsi dire, imité de sa musique? Il n'a eu que la peine d'écrire du Massenet, et il a eu la chance d'en trouver d'excellent. Est-ce à dire que *Grisélidis* soit une de ses œuvres maitresses, et que sa gloire en soit grandie? Ici s'impose une restriction: le poème n'offrait que trop souvent l'occasion du morceau détaché de la romance, et l'auteur a encore exagéré cette tendance au hors d'œuvre; quelque fois le procédé et trop apparent et l'intérêt en est amoindri. Bien entendu cet inconvénient se remarque surtout aux moins bonnes scènes de la pièce, en ce troisième acte, déjà vide, que l'on a encore allongé. Mais, en revanche, que de choses adroites, sympathiques, plaisantes! — tel ce Prologue, instrumenté à merveille, avec des riens pourtant, telle la chanson de Bertrade, puis la fin du premier acte, après le départ du trop déclamatoire marquis, et presque tout le deuxième acte, si délicieux de sonorités tour à tour spirituelles ou attendries, avec la très émouvante rêverie de *Grisélidi* devant la mer. — Mlle Lucienne Bréval fut une interprête conscien, cieuse et pleine de charme, donée d'une voix expressive, lasse et plaintives ce qui est bien, et sanglotante, ce qui est trop; plus sanglotant encore est M. Dufranne (le Marquis), chanteur très doué, moins doué qu'il ne semble le croire. La plus belle voix est celle de M. Maréchal (Alain), malheureusement piètre chanteur, plus soucieux de force que de charme; et Fugère, le prince des chanteurs, le dieu des diseurs, est un Diable sincèrement perfide, admirable aux bons endroits de son rôle, détestable aux passages médiocres: pourquoi y en a-t-il?

Les deux œuvres précédentes sont signées par des membres de l'Institut, des maitres reconnus, en pleine gloire; *Nocturnes*, la suite symphonique écoutée aux Concerts Lamoureux, est au contraire l'œuvre d'un jeune: réputation nouvelle, encore discutée, prochainement victorieuse. Sans trop se poser en révolutionnaire, en chef de parti, M. Claude Debussy, qui est éminemment musicien et qui sait de son art tout ce qui peut s'apprendre, entreprend hardiment de faire du nouveau, établissant son indépendance non par des théories, mais par des œuvres. La musique seule ne peut exprimer des idées, mais elle peut créer une ambiance suggestive; M. Debussy ne tente pas autre chose: au lieu de suivre ses confrères vers la musique littéraire, vers la musique à programme qui n'a, en somme, aucune raison d'être en dehors de ce programme, celui-ci réalise, avec des rythmes et des harmonies, une atmosphère de rêve, aux fériques sensations. Les *Nocturnes* sont, en quelque sorte, des paysages symphoniques, analogues à ces tableaux modernes, (ceux de Whistler et de Carrière, par exemple) dont le décor, les couleurs et même les personnages concourent à une même impression générale en dehors de toute «dramatisation». Cette musique est infiniment chatoyante, enveloppante et mystérieuse; malheureusement, — et cela se sent à la longue lorsqu'on écoute non plus des fragments, mais l'ensemble de l'œuvre, — ces

développements arbitraires et cette imprécision perpétuelle finissent par décevoir. La peinture a sur nous, théoriquement du moins, une action instantanée: elle impressionne directement et se livre d'une façon immédiate à l'analyse de nos sens. La musique, au contraire, agit par impressions successives, et le musicien est obligé de compter avec le temps: de là la nécessité d'un plan compréhensible pour l'auditeur, ou d'une variété de sensations qui maintienne l'attention en éveil. On écoute avec ravissement *Nuages*, on se laisse éblouir par les scintillements de *Fêtes*, puis, quand se reproduit un effet analogue, avec *les Sirènes*, on se lasse du procédé, et, malgré la suavité des harmonies, malgré l'ondulation des voix et des instruments, parmi ces modulations étrangement caressantes et berceuses, on voudrait en finir et retrouver enfin un chant précis, vraiment expressif. Ainsi s'expliquent les protestations de quelques auditeurs contre les applaudissements prodigués à Claude Debussy. Le succès de son art n'en est pas atténué, mais il y a lieu, vraisemblablement, de chercher à appliquer cet art de façon différente, non plus en une succession de tableaux presque monochromes, mais en quelque grande œuvre fortement construite, où la musique expressive se trouverait en opposition, pour, probablement, être mise en valeur par cet admirable décor symphonique.

Parmi les œuvres musicales révélées en ces derniers mois, il faut encore faire mention de *la Vision de Dante*, de M. Raoul Brunel, primée au Concours de la Ville de Paris et exécutée le 30 Novembre au Théâtre du Châtelet[1]). C'est un vaste poème symphonique avec soli et chœurs, bien conçu, savamment écrit et orchestré sans défaillance. L'auteur est pourtant un chirurgien et non un professionnel de la composition. D'après le savoir de ce simple dilettante, on peut se faire une idée de ce qu'est actuellement la culture musicale en France.

Peut-être faudrait-il citer aussi quelques nouvelles compositions pour virtuoses, entendues dans les concerts: une *Fantaisie* de M. Emile Bernard exécutée par I. Philipp (Concerts Lamoureux), un *Poème* de Gabriel Pierné interprété par Edouard Risler (Concerts Colonne) etc. Mais cela appartient-il vraiment à la musique? Des virtuoses, il y en a trop, et leur gymnastique n'intéresse plus. Le genre du Concerto est suranné: à part quelques chefs-d'œuvre des grands classiques, les chefs d'orchestre ne devraient plus inscrire sur leurs programmes les numéros de ce genre, et ils ne devraient faire entendre les virtuoses que lorsque leur présence est nécessitée pour un morceau vraiment musical, comme la *Symphonie Espagnole* de Lalo (violon), *Harold en Italie* de Berlioz (alto), ou, au piano, les admirables *Variations symphoniques* de César Franck.

Paris. **Maurice Chassang.**

1) Sous la direction de Camille Chevillard.

Musikaufführungen.

(Zusendung von Programmen und ev. Eintrittskarten erwünscht.)

Aachen. Das Programm des zweiten großen Abonnementskonzertes enthielt nur Instrumentalwerke von Händel, Rameau, Bach und Beethoven.

Amsterdam. 22. Dezember. In der 24. Aufführung geistlicher Musik, veranstaltet vom »Klein-Koor a Cappella«, kamen 4 Stilperioden zur Geltung, verkörpert durch: 1) Palestrina, 2) Sweelinck und Verdonck, 3) Marcello und Lotti, 4) A. Diepenbrock (geb. 1862). — 2. Januar. Das Abonnements-Konzert des Concertgebouw-Orchesters brachte »Ein Märchen« von Nicodé, die 3. Sinfonie von Brahms, »Gesangsscene« von Spohr. Solist: Louis Zimmermann.

Augsburg. 15. Dezember. Der hiesige Oratorienverein veranstaltete eine Aufführung des Händel'schen »Saul« in Chrysander's Bearbeitung.

Barcelona. Am 4. Januar fand die Erstaufführung von Philipp Pedrell's »Los Pirineos« mit bedeutendem Erfolge statt.

Barmen. Im 47. Abonnementskonzert führte der hiesige Volkschor Händel's »Saul« in der Chrysander'schen Bearbeitung auf.

Berlin. 20. Dez. Das 5. Sinfonie-Konzert der Kgl. Kapelle brachte ausschließlich Beethoven'sche Werke. Alfred Reisenauer spielte das Es-dur-Konzert. — Das Programm des 6. Sinfonie-Konzerts wies nur Bruckner's 8. Sinfonie in C-moll und Beethoven's B-dur-Sinfonie auf. — Im 4. Abonnements-Konzert der Meininger Hofkapelle am 4. Januar gelangten außer 3 Werken Beethoven's (Egmont-Ouvertüre, 1. Sinfonie, Rondino für Bläser) die Tragische Ouvertüre von Brahms, die Serenade D-moll, op. 44, von Dvořák für Blasinstrumente, Violoncello und Kontrabaß und als Novität eine Ballade über eine norwegische Volksmelodie von Julius Röntgen, op. 36, zur Aufführung. — In der Tags darauf veranstalteten Matinée derselben Kapelle spielte Joachim das 22. Violinkonzert von Viotti. Brahms' 2. Sinfonie, Weber's Euryanthen-Ouvertüre und eine Tarantelle für Flöte und Klarinette von Saint-Saëns vervollständigten das Programm. — 4. Sinfonie-Konzert des Tonkünstler-Orchesters (R. Strauß), »Orpheus« von Liszt, »Leopardiano« von Mascagni, 3 Lieder mit Orchester von Rabl, Konzert-Ouvertüre »Cockaigne« (Londoner Volksleben) von Elgar, III. Akt aus »Gugeline« von Thuille. Solisten: Emmy Destinn und Curt Sommer. — Am 22. und 25. Januar veranstaltete die »Société de musique de chambre pour instruments à vent« zwei Konzerte und erregte besonders durch ihren ausgereiften Vortrag großen Beifall.

Bern. IV. Sinfonie-Konzert. Tschaikowsky, Sinfonie H-moll; Thuille, op. 16, Romantische Ouvertüre; Mozart, Violinkonzert Es-dur; Cui, Suite für Violine. Solist: Henri Marteau.

Bonn. Das dritte Abonnements-Konzert erhielt durch eine Aufführung des Händel'schen »Messias« in Chrysander's Bearbeitung besondere Bedeutung.

Bordeaux. 12. Januar. Kammermusik-Aufführung älterer Werke: Tartini, Sonate für Violine und Cello; Boccherini, Cello-Sonate; Veracini, Largo und Allegro für Cello; Rameau, Kantate »Le berger fidèle«, sowie mehrere Stücke von Bach.

Bremen. Im 2.—4. Philharmonischen Konzert gelangten an größeren Werken Liszt's Dante-Sinfonie, 4. Sinfonie von Brahms, 1. Sinfonie von Schumann, Konzert in D-moll für Streich-Orchester, 2 Solo-Violinen und Solo-Violoncello von Händel zu Gehör.

Brüssel. 22. Dezember. Im ersten Konservatoriums-Konzert brachte Gevaërt den Händel'schen »Messias« zur Aufführung.

Budapest. 5. Philharmonisches Konzert: Sinfonie D-moll von P. König, »Im-

pressions d'Italie« von Charpentier und Violinkonzert von Beethoven. Solist: Halir.

Köln. Das 4. Gürzenich-Konzert brachte an Orchesterwerken nur Brahms' Tragische Ouvertüre und Tschaikowsky's Sinfonie in E-moll. Den Rest des Programms füllten Gesangsvorträge des englischen Tenoristen John Coates. — 6. Gürzenich-Konzert. Programm: Berlioz, Ouvertüre »Lear«; d'Albert, Klavierkonzert E-dur; Brahms, »Nänie«; Wagner, Siegfried-Idyll; Schubert-Liszt, Wanderer-Fantasie; Rich. Strauß, »Aus Italien«. Solist: d'Albert.

Leiden. Die hiesige Abteilung der »Maatschappij tot Bevordering der Toonkunst« beabsichtigt am 19. März die Passionsmusik von Heinrich Schütz und eine der achtstimmigen Motetten von Bach zur Aufführung zu bringen.

Leipzig. 12. Dezember. Programm des 9. Gewandhaus-Konzertes: Weber, Ouvertüre »Freischütz«; Wagner, Preislied aus den »Meistersingern«; Wagner, Ouvertüre »Der fliegende Holländer«; R. Volkmann, op. 44, Sinfonie in D-moll. Lieder mit Klavierbegleitung. Solist: Max Gießwein. — 10. Gewandhaus-Konzert. Beethoven, Egmont-Ouvertüre, Klavier-Konzert Es-dur, 2 Rondos für Pianoforte, 5. Sinfonie; Bach, Hirten-Sinfonie aus dem Weihnachtsoratorium. Solist: d'Albert. — 11. Gewandhaus-Konzert. Rheinberger, Sonate A-moll für Orgel; Mozart, Ouvertüre »Figaros Hochzeit«; Brahms, Sinfonie D-dur; Arien von Mozart und Donizetti. Solisten: Paul Homeyer, Frau Melba. — 12. Gewandhaus-Konzert. Liszt, Faust-Symphonie; Sergius Rachmaninoff, Klavierkonzert C-moll, op. 18; Gluck, Ouverture »Iphigenie in Aulis«; Liszt, Todtentanz. Solist: Siloti.

Ludwigshafen. 24. November. Der »Cäcilienverein« veranstaltete eine Aufführung des Liszt'schen Oratoriums »Die Legende von der heiligen Elisabeth«.

Melbourne (Australien). Verdi's »Othello« errang bei der Erst-Aufführung in Her Majesty's Theatre einen bedeutenden Erfolg.

Montreux. 11. Sinfonie-Konzert: Sinding, Sinfonie D-moll; Cherubini, Ouvertüre »Anacreon«; F. Lachner, Suite D-moll. — 12. Sinfonie-Konzert: Mozart, Jupiter-Sinfonie; Wagner, Charfreitagszauber aus »Parsifal«; Brahms, Tragische Ouvertüre; Saint-Saëns, Klavierkonzert G-moll. Solist: Louis Livon.

München. 3. Januar. II. Kaim-Konzert. Suite von J. S. Bach, Violin-Konzert von Beethoven, D-dur-Sinfonie von Brahms. Solist: Marcel Herwegh.

Paris. Das erste Konzert der »Société Rameau« nahm einen durchaus befriedigenden Verlauf. Es gelangten ausschließlich Kompositionen aus dem 17. und 18. Jahrhundert auf den damals gebräuchlichen Instrumenten zur Ausführung. Werke von Lulli, Sacchini, Destouches, Rameau und Martini bildeten die Hauptstützen des Programms.

Utrecht. 27. Dezember. Der hiesige »Palestrina-Koor« brachte 7 Werke Palestrina's zu Gehör.

Wien. 15. Dezember. 4. Philharmonisches Konzert: Ouvertüre »Phädra« von Massenet; Variationen über ein Schubert'sches Thema von Heuberger; 7. Sinfonie von Beethoven. — Das Festkonzert zu Ehren Dvořák's unter Mitwirkung der »Böhmischen Philharmonie« brachte nur Werke dieses Meisters zu Gehör und zwar Sinfonie E-moll »Aus der neuen Welt«, Ouvertüre »Carneval«, Violinkonzert und Slavische Rhapsodie D-dur.

Zürich. 7. Abonnements-Konzert. Fest-Ouvertüre von Hegar; Klavierkonzert von Schumann; Sinfonie für Orchester und Klavier von Vincent d'Indy. Solist: Robert Freund.

Vorlesungen über Musik.

Berlin. In der »Lessing-Hochschule« (Sonder-Abteilung der Lessing-Gesellschaft für Kunst und Wissenschaft) werden im I. Quartal dieses Jahres die folgenden Vorlesungen über Musik gehalten werden. Prof. Alexis Hollaender: »Zum Verständnis des musikalischen Kunstwerkes«, Einführung in die Formen und Ausdrucksmittel der Vokal- und Instrumentalmusik (II. Teil); Dr. Leopold Hirschberg: Carl Loewe's Balladen-Kompositionen (mit gesanglichen Erläuterungen); derselbe: Erläuterung der Richard Wagner'schen Musikdramen (I. Teil, »Parsival« und »Die Meistersinger von Nürnberg«).

Breslau. Als Einleitung zum 86. historischen Konzert des Bohn'schen Gesangvereins hielt Herr Prof. Dr. Bohn einen Vortrag über »Robert Franz«.

Finland. In St. Mickel hielt Dr. I. Krohn 5 Vorlesungen über die Entwickelung der Kirchenmusik.

Genève. M. René Lenormand a donné une conférence sur *le lied allemand et la mélodie française.* Un concert suivit la causerie. — Professor G. Humbert hielt im Januar zwei Vorträge über die Orgel. Der erste behandelte die Geschichte und den Bau der Orgel, der zweite die Formen in der Orgelmusik. Bei dieser Gelegenheit gelangten Orgelkompositionen von Buxtehude, Pachelbel, Bach, Mendelssohn, Saint-Saëns und Boellmann zu Gehör.

Gera. 25. November. Prof. R. Sternfeld hielt hier einen Vortrag über Richard Wagner's »Meistersinger«.

Haag. Fräulein J. van Oldenbarnevelt, zur Zeit in Berlin ansässig, hat einen Vortrag über »Athemgymnastik und hygienisches Sprechen und Singen« angekündigt.

Köln. Im Musiklehrerverein hielt Herr H. vom Ende einen Vortrag über »Die Form in der Instrumentalmusik«.

Kopenhagen. Professor Dr. A. Hammerich hält im Frühjahr an der hiesigen Universität folgende Vorlesungen: 1) Das Zeitalter Haydn's und Mozart's; 2) Grundzüge der Musikgeschichte bis 1600.

Montreux. Herr Mathis Lussy beabsichtigt, eine Reihe von Vorlesungen über Ausdruck und Vortrag in der Musik abzuhalten.

München. Im Schillerverein hielt Herr Wolfram vom Briege einen Vortrag: »Welche Aufgaben hat die deutsche Nationalbühne gegenüber dem Schauspiel zu erfüllen.« — Dr. Rud. Louis sprach im Akademischen Orchesterverband über »Franz Liszt und das Problem der Programmmusiker«.

Paris. Le 8 novembre avait lieu à l'Institut Rudy une audition musicale et littéraire. M. Charles Fuster fit une causerie très intéressante sur les œuvres de Victor Hugo et de Beethoven. — A l'Opéra-Comique M. Albert Carré a organisé une série de conférences-auditions dont le titre général serait: La Littérature et la Musique. Il y aura six matinées, toujours le samedi, de quatre à six heures. En voici l'ordre: 11 janvier: les Librettistes de Gluck, conférence de M. Fierens-Gevaert. 1er février: Beaumarchais, conférence de M. Hallays (au programme du concert: romance de Lindor, par Beaumarchais; air du *Barbier*, de Paesiello; du *Barbier*, de Rossini; des *Noces*, de Mozart; de *Tarare*, de Saliéri et de Beaumarchais). 1er mars: Sedaine, conférence de M. Chantavoine (auditions d'airs de Philidor, Monsigny, etc.). 5 avril: les Librettistes de Grétry, conférence de M. Fierens-Gevaert (sélection d'airs et de duos des principaux ouvrages de Grétry). 26 avril: les Sujets d'opéra chez Lully, Destouches et Rameau, conférence de M. Vincent d'Indy (fragments de l'*Armide et Renaud* et de l'*Alceste* de Lulli; de *Dardanus* et d'*Hippolyte et Aricie*, de Rameau, etc.). 17 mai: Jean-Jacques et la Querelle des Bouffons, conférence de M. de Fourcaud (au programme du concert: fragments du *Devin du Village*; airs bouffes italiens). — 5 janvier, à la Bodinière: causerie de M. Charles Fuster sur »Lamartine et Gounod«. — Schola Cantorum. Pierre Lalo: sur »Schubert«.

Vevey. Herr C. Blanc sprach über »Gesangskunst« unter Vorführung deutscher, französischer und italienischer Gesänge.

Nachrichten von Lehranstalten und Vereinen.

(Übersendung von Jahresberichten u. dgl. erwünscht.)

Berlin. Der seit 57 Jahren bestehende »Berliner Tonkünstler-Verein«, der sich vor 2 Jahren mit der ehemaligen »Freien musikalischen Vereinigung« verschmolz, hat sich jetzt mit dem seit 22 Jahren bestehenden »Verein der Musiklehrer und Musiklehrerinnen in Berlin« zu einem Gesamtverein unter dem Namen »Berliner Tonkünstler-Verein« verbunden. Der jetzige Verein zählt nahezu 600 Mitglieder.

Mainz. Die Mainzer Liedertafel und der Damengesangverein veranstalteten einen Brahms-Abend mit Kompositionen ausschließlich dieses Meisters. Es gelangten zur Aufführung: Zigeunerlieder op. 103, Liebeslieder-Walzer op. 52 und op. 65 Nr. 15, Streichquartett A-moll op. 51, Klarinetten-Quintett op. 115 sowie 4 Gesänge für Soloquartett mit Klavierbegleitung.

Paris. 19 décembre. Le premier concert de la *Société Populaire de Musique* réunit les noms de Lulli, Couperin, Daquin (1694—1772, organiste de Saint-Paul), Rameau, Monsigny, César Franck, Bach, Händel, Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Tartini.

Wien. Aus dem im Jahre 1899 ins Leben gerufenen »Neuen Philharmonischen Orchester«, das nach dem ersten Winter seiner Wirksamkeit wegen Mangels genügender Mittel sich aufzulösen drohte, ist im Frühjahr 1900 der »Wiener Konzert-Verein« hervorgegangen. Sein Streben, weiteren Kreisen gute Musik zu möglichst billigen Eintrittspreisen zu bieten, ist dank der Opferwilligkeit Wiener Musikfreunde von ungeahntem Erfolg begleitet gewesen. Neben 18 Sinfonie-Konzerten, in denen zum ersten Mal in Wien sämtliche Sinfonien Beethoven's nach einander aufgeführt wurden, fanden 49 populäre Konzerte statt; außerdem wirkte das Orchester noch in 20 Solisten-Konzerten mit. Die Aussichten für ein dauerndes Fortbestehen des Vereins sind günstige.

Znaim. Anläßlich seines 40jährigen Bestehens veranstaltete der »Musikverein« ein Festkonzert, in welchem an größeren Chorwerken Mendelssohn's »Festgesang an die Künstler« und Gade's dramatisches Gedicht »Comala« zur Aufführung gelangten.

Notizen.

Amsterdam. Das erste Niederländische Musikfest, veranstaltet von der »Maatschappij tot Bevordering der Toonkunst«, fand vom 10.—12. Januar statt und brachte ausschließlich Werke zeitgenössischer niederländischer Komponisten zu Gehör. Ein Ausschuß, bestehend aus den Herren B. Zweers, W. Mengelsberg und A. Diepenbrock, hatte die ebenso schwierige wie undankbare Aufgabe, unter den eingesandten Musikstücken eine Auslese zu treffen und die Programme zusammenzustellen. Während am ersten Abend nur größere Werke zur Aufführung gelangten (Koninginnemarsch von Brucken-Fock, Voorspelen tot en Reien uit Vondel's Gijsbreght van Aemstel von Zweers, Prière für Violoncello und Chant d'amour von Smulders. Te Deum laudamus für 2 Chöre, Soli und Orchester von Diepenbrock), suchten die beiden übrigen Konzerte den Mangel an größeren bedeutenderen Werken durch quantitative Anhäufung des Stoffes zu ersetzen, erreichten aber dadurch bei den Hörern nur ein Gefühl der Ermüdung und Übersättigung. Unter den Werken, die einen größeren Erfolg davontrugen, sind zu nennen: am 1. Abend das »Te Deum laudamus« von Diepenbrock und das Vorspiel und der Reigen von Zweers; am 2. Abend: Gebet op. 27 von J. Röntgen, 2 Sätze aus der ersten Sinfonie von W. Kes, eine

sinfonische Ballade »Elaïne und Lancelot« von Averkamp; am 3. Abend endlich: 8 Kinderlieder von Cath. van Rennes (von einem Kinderchor unter Leitung der Komponistin ausgeführt), Matrosenchor von R. Hol, Klavierkonzert von D. Schäfer und die holländische Rhapsodie »Piet Hein« von P. G. van Anrooy. Die Direktion des ganzen Musikfestes lag in den Händen des Herrn W. Mengelsberg, der mit unermüdlichem Eifer die Vorbereitungen und Proben geleitet hat. Als willkommene Gabe von bleibendem Wert erhielten die Konzert-Besucher ein umfangreiches Programmbuch, welches außer den Liedertexten noch biographische Skizzen der sämtlichen 26 im Programm vertretenen Tondichter nebst Porträts und thematische Erläuterungen eines Teiles der Werke bietet.

Berlin. Auf Anregung des Kaisers wird der Domchor nach Vollendung des neuen Domes jeden Sonnabend ein geistliches Konzert bei freiem Eintritt für Jedermann veranstalten.

Braunschweig. Im Frühjahr wird mit dem Bau des neuen Hoftheaters, dessen Kosten auf 1350000 Mark veranschlagt sind, begonnen werden. Während der Bauzeit werden die Vorstellungen in einem Interimstheater stattfinden.

Florenz. Der Cristofori-Preis in Höhe von 1000 Lire wurde von der Akademie des Königlichen Musik-Institutes dem hier wirkenden Maestro Alfonso Falconi aus Capracotta zuerkannt. Als Aufgabe war die Komposition einer großen Phantasie für 2 Klaviere und Orchester gestellt worden. Ehrenvolle Erwähnung fanden Luigi Romanielli aus Neapel und Franco da Venezia aus Venedig.

Kiel. Herr A. N. Harzen-Müller aus Berlin veranstaltete hier und in verschiedenen anderen Städten Schleswig-Holsteins mit bestem Erfolge »Plattdeutsche Liederabende«.

Leipzig. Eine von dem Bildhauer Seffner geschaffene Marmorbüste des vor Jahresfrist verstorbenen Stifters der »Musikbibliothek Peters«, Dr. Max Abraham, wurde kürzlich im Lesezimmer des Institutes aufgestellt. — Da nicht nur nach dem alten, sondern auch nach dem neuen *Reichs-Gesetze betreffend das Urheberrecht an Werken der Litteratur und Tonkunst* vom 19. Juni 1901 jede Vervielfältigung von Musikalien (Partituren, Chor- und Orchesterstimmen u. s. w.) ohne Einwilligung des Berechtigten unzulässig ist, hat sich der »Verein der deutschen Musikalienhändler« gezwungen gesehen, an die Gesangvereine, Musikvereine und Kapellen, bei denen bekanntlich die handschriftliche Vervielfältigung der Noten insbesondere der Stimmen in großer Blüte steht, das Ersuchen zu richten, alles etwa widerrechtlich vervielfältigte Notenmaterial zur Vernichtung an die Geschäftsstelle des Vereins der deutschen Musikalienhändler (Geschäftsführer Karl Hesse) zu Leipzig, Buchgewerbehaus, abzuliefern und sich jeder weiteren Vervielfältigung solcher zu enthalten. In diesem Falle wird von einem Strafantrag abgesehen. Jeder weitere zur Kenntnis des Vereins gelangende Fall widerrechtlicher Vervielfältigung soll gerichtlich verfolgt werden, womit die Einziehung der widerrechtlich vervielfältigten Exemplare verbunden ist. Es sei noch bemerkt, daß eine Vervielfältigung ohne Einwilligung des Verlegers oder sonst Berechtigten gestattet ist, wenn sie zum persönlichen Gebrauche bestimmt ist, aber auch in diesem Falle nur dann, wenn sie nicht den Zweck hat, zur Erlangung einer Einnahme zu dienen.

München. Die Königl. Hoftheater-Intendanz beabsichtigt einen Cyclus der Wagner'schen Jugendwerke zu veranstalten. Zur Aufführung sollen gelangen: die nur einmal im Jahre 1836 in Magdeburg dargestellte Oper »Das Liebesverbot oder Die Novize von Palermo«, ferner »Die Feen« und »Rienzi«. — Der am 25. November 1901 verstorbene Komponist Professor Josef Rheinberger hat der Stadtgemeinde München 100000 Mark für wohlthätige Zwecke testamentarisch überwiesen.

Paris. Die Pariser Stadtbehörden haben abermals ein Preisausschreiben für französische Komponisten erlassen. Der Endtermin des Wettbewerbs ist der 1. Dezember 1903. Es wird ein Werk in großen Formen mit Soli, Chören und Orchester gefordert. Ob Sinfonie oder Oper ist gleich. Der für die beste Sinfonie ausgesetzte Preis

beträgt 10000 Franks und die Stadt übernimmt die Verpflichtung, das Werk innerhalb zwölf Monaten, von der Preisverleihung an gerechnet, öffentlich aufführen zu lassen. Zu diesem Zweck sind weitere 20000 Franks ausgesetzt worden. Ist das preisgekrönte Werk eine Oper, und der Komponist begnügt sich mit einer Konzertaufführung, so erhält er ebenfalls 10000 Franks und die Zusicherung der Aufführung auf Kosten der Stadt. Besteht er auf einer szenischen Aufführung mit Kostümen und Dekorationen, so erhält er als Preis 5000 Franks und die Stadt zahlt weitere 25000 Franks für die Kosten der Aufführung.

Stuttgart. Eine wertvolle Musikinstrumenten-Sammlung, die für den Musikhistoriker wie für den Techniker gleiches Interesse hat, ist dem Stuttgarter Landesgewerbemuseum vom Hofpianofabrikanten Karl Pfeiffer zum Geschenk gemacht worden. Den wichtigsten Teil der Stiftung bildet eine Darstellung der Entwickelung der Klavier-Mechanik. Durch 18jährigen Fleiß ist es dem Stifter gelungen, nach (zum Teil nur primitiven) Zeichnungen und Beschreibungen und zum Teil nach noch vorhandenen, in verschiedenen Sammlungen zerstreuten Originalen die Modelle der seit zwei Jahrhunderten gebauten Instrumente fertigzustellen. Die interessantesten Stücke der 120 Nummern umfassenden Kollektion sind: Italienische Spinettmechanik mit Federkiel 1713, erste französische Mechanik von Marius-Paris 1716, Hammermechanik von Chr. Palavinus-Florenz 1716, Hammermechanik von Schröder-Nordhausen 1717, erste aufrechtstehende Mechanik von Friderici-Gera, erste englische Mechanik von Zampe-London 1760, Stottart-Modell London 1777, zwei Modelle von Streicher-Wien 1794/1801, verschiedene bedeutsame Modelle von Erard-Paris, Chikering-Boston, Steinway-New York u. a. Interessant sind auch die Spinette von 1713, allerlei Hammerklavierchen von verschiedener Gestalt 1771/1809, das erste Tafelklavier mit Orgel 1792, Greiner's Klavier mit niederschlagenden Hämmern und Cello-Resonanzboden 1840 und andere Raritäten. Sämtliche Instrumente sind vollständig hergerichtet und spielbar. — In der Nacht vom 18. zum 19. Januar ist das Königliche Hoftheater vollständig niedergebrannt. Die Vorstellungen finden bis zur Fertigstellung der Interims-Bühne im Königlichen Wilhelma-Theater statt. Der Bau des geplanten neuen Hoftheaters wird ungefähr drei Jahre in Anspruch nehmen.

Wien. Ein neuerlicher Streit um die in Joh. Brahms' Nachlaß aufgefundenen, an ihn gerichteten Briefe, gegen 4000 an der Zahl, ist ausgebrochen. Die gesetzlichen Erben verlangen die Herausgabe dieser Briefe, während die Verfasser der letzteren eine strenge Geheimhaltung der Korrespondenz fordern. Sie stützen sich dabei auf eine letztwillige Verfügung des Meisters, der an Simrock schrieb: »Sollten sich jedoch Briefe meiner Eltern oder sonst ganz persönliche finden, so bitte ich Sie dringend, solche ohne Vorbehalt zu vernichten. Briefe anderer gleichfalls, soweit sie nicht an die Absender zurückgehen sollen.« Durch eine einstweilige Verfügung des Bezirksgerichts Wieden ist die Ausfolgung der Briefe an die Erben verhindert.

Wiesbaden. Die diesjährigen Festspiele werden die folgenden Opern umfassen: Gluck's »Armide«, Auber's »Schwarzer Domino«, Nicolai's »Lustige Weiber« und Weber's »Oberon«.

Kritische Bücherschau

der neu-erschienenen Bücher und Schriften über Musik.

Referenten: **A. Göttmann, J. Wolf.**

Annuario del R. Istituto musicale di Firenze (Anno 11—1899—1900) e Atti dell' Accademia (Anni XXXVI—XXXVIII). Firenze, Galletti e Cocci, 1901 — 134 S. 8⁰.

Auf einen kurzen Bericht über das

Schuljahr 1899—1900 des königl. Musik-Institutes folgen die Programme der in dieser Zeit veranstalteten akademischen und öffentlichen Konzerte, von denen ein Schubert-Abend besondere Erwähnung verdient. Eine kurze Skizze aus der bewährten Feder des Bibliothekars Riccardo Gandolfi orientiert über Leben und Schaffen dieses Meisters. Der folgende Bibliotheks-Bericht ist bereits in unserer Zeitschrift II, S. 321 besprochen worden. — Aus dem Akademie-Berichte interessieren vor allem die Lebensskizzen der verstorbenen Mitglieder Carlo del Signore, Giovanni Altrocchi, Isabella Fransoni, Vincenzo Meini, Vinceslao Bonicoli, Giuseppe Bensa, Gaetano Capocci, Augusta Albertini-Bancardè, Oscar Comettant, Ettore Fiori, Roberto Ferroni, Guiseppe del Bene, Enrico Vannuccini, Gustavo Toffano, Augosto Biscardi, Giuseppe Garzoni, Enrico Mariotti, Eduardo Soldi, Carlo Ducci, Giuseppe Torri und Giuseppe Ceccherini. Den Schluß des Bandes bildet ein in der Akademie gehaltener anregender Vortrag ihres Mitgliedes Adolfo Baci: La Periodologia musicale. Es wird darin klar gelegt, welche Bedeutung die Beobachtung des rhythmischen Baues beim Vortrage instrumentaler Stücke für das Verständnis derselben hat, und auf Bach als Meister musikalischer Struktur hingewiesen. J. W.

Bern, Maximilian. Die zehnte Muse. Dichtungen vom und für's Brettl. Berlin, O. Elsner, 1902 — 371 S. 8⁰..

Inhalt: Ältere und neuere Gedichte leichter Form zum Handgebrauch für Komponisten.

Harmonie-Kalender 1902. Berlin, Harmonie. 4⁰ obl. *M* 1,—.

Enthält außer dem musikalischen Kalendarium u. a. verschiedene bisher unveröffentlichte Briefe von Alex. Ritter, Ad Jensen, Herm. Levi und Rosa Sucher an P. Kuczynski, und eine Reihe netter autobiographischer kleiner Skizzen über »Das Opus 1« von J. Joachim, M. Schillings, Ph. Scharwenka, M. Moszkowski u. a. Viele Porträts und ein hübsches Lied von Toni Thoms vervollständigen die reiche Ausstattung des Büchleins, das freilich mehr eine Art Zeitschriften-Nummer als einen Kalender darstellt.

Holz-Saran-Bernoulli, Die Jenaer Liederhandschrift. Band I: Getreuer Abdruck des Textes, besorgt von Georg Holz. VIII + 240 S. kl. folio. Band II: Übertragung, Rhythmik und Melodik, bearbeitet von Eduard Bernoulli und Franz Saran. 200 S. kl. folio. Leipzig, C. L. Hirschfeld 1901. Gebunden *M* 36,—.

Die Forschungen von Saran und Bernoulli über die Jenaer Liederhandschrift gaben Prof. Holz Anlaß, denselben einen wohlfeilen Abdruck des Originals vorauszuschicken. Er kommt damit einem tiefempfundenen Bedürfnisse entgegen, da dieses für die Kenntnis der Litteratur und Musik des deutschen Mittelalters so wichtige Denkmal vollständig bisher nur in der faksimilierten Ausgabe von K. K. Müller vorlag, deren hoher Preis eine weitere Verbreitung ausschließt. Auch diese Neuausgabe verschafft ein klares Bild des Originals, aufs genaueste ist jede Eigentümlichkeit der Handschrift unter dem Texte vermerkt. Der Druck selbst ist mit aller Sorgfalt ausgeführt, die Ausstattung ist würdig und geschmackvoll.

Den Kern des zweiten Bandes bildet die grundlegende Abhandlung Saran's über die Rhythmik der Jenaer Liederhandschrift. Nach einem kurzen Überblick über die bisher namentlich von Liliencron, Runge, Riemann, Bernoulli, Fischer ausgesprochenen Ansichten über die Rhythmik der deutschen Lieder des Mittelalters, stellt er darauf weiter bauend für die Lieder der Jenaer Handschrift als vorwiegend didaktische den orchestisch-sprachlichen Rhythmus fest. Es wird nicht streng im Takt gesungen, sondern mehr deklamiert. Bei der Rhythmisierung des Liedes ist vom Text-Rhythmus auszugehen.« Er legt bis ins Kleinste den Bau mittelalterlicher Lied-Melodien klar, entscheidet sich nach Angabe der möglichen Rhythmen für das gerade Fußgeschlecht:

(–́ – = 𝅝 𝅝; – –́ = 𝅝 | 𝅝),

zeigt, daß als rhythmische Reihen nur Vierer und Sechser vorkommen, weist die Einschnitte, ihre Verdeckung und Verschiebung etc. auf, kurz, entwickelt die Gesetze für seine Aufstellung der Schemata der Melodie-Übertragungen. In diese Schemata die Tonreihen einzuordnen war die Aufgabe von Bernoulli, die er im allgemeinen vortrefflich gelöst hat. Die Grundsätze, welche ihn hierbei leiteten, legt er in einer Abhandlung »Melodik« nieder. Er weist mit vollem Recht die Plica-Auffassung Runge's zurück. Seine Übertragungen dieser Verzierung sind richtig bis auf einige, wie z. B. Seite 3, Zeile 5, wo die plicierte Note auf »wolgemuten«

als Ligatur behandelt ist oder auf S. 4, Z. 6, wo die plica zur tieferen Terz auf »unde« *g e* aufgelöst ist statt *g f*. Wertvoll ist seine ausführliche Darstellung der mittelalterlichen Tonarten-Lehre. An der Schwierigkeit, die Tonarten der Lieder des Ms. zu bestimmen, mag er erkannt haben, daß Johannes de Grocheo nicht so Unrecht hat, wenn er sagt: »Non enim per tonum cognoscimus cantum vulgarem et civilem puta cantilenam, ductiam, stante pedem«. Was die Übertragung der Ligaturen und Konjunkturen angeht, so wäre meiner Ansicht nach Unterscheidung beider notwendig gewesen. Die Alterationszeichen sind mit vollem Verständnis der Zeit hinzugefügt worden. So sehen wir durch gemeinsame Arbeit mehrerer Forscher verschiedener Disziplinen eine Ausgabe zustande gebracht, die uns in der Erkenntnis des Mittelalters wieder ein bedeutendes Stück fördert. J. W.

Landshoff, Ludwig. Johann Rudolph Zumsteeg (1760—1802). Ein Beitrag zur Geschichte des Liedes und der Ballade. Berlin, S. Fischer, 1902 — 214 S. gr. 8⁰.

Mit Bild Zumsteeg's und 23 S. Notenbeilagen.

Moos, Paul. Moderne Musikästhetik in Deutschland. Leipzig, H. Seemann Nachf., 1902 — 455 S. gr. 8⁰. ℳ 10,—.

Münnich, Richard. Johann Kuhnau, sein Leben und seine Werke. Berliner Inaugural-Dissertation. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1902 — 37 S. 8⁰.

Erscheint vollständig in den Sammelbänden der IMG. 1902, Heft 3.

Oliva, La trilogia Los Pireneos y la critica. Barcelona, Oliva, 1901 — XVI und 317 S. 8⁰.

Eine von Freunden und Kollegen Felipe Pedrell's veranstaltete Sammlung der Kritiken, welche in den europäischen Zeitungen und Zeitschriften über dieses Meisters lyrisch-nationale Oper »Los Pireneos« (Text von Victor Balaguer) abgegeben worden sind. Unbegreiflicherweise ist dieses Werk, welches allgemein als hochbedeutend und wirkungsvoll anerkannt wird, bisher weder in Spanien noch anderswo vollständig zur Aufführung gelangt. J. W.

Riemann, Hugo, Dr. phil. et mus., a. o. Professor für Musikwissenschaft an der Universität Leipzig. Große Kompositionslehre. I. Band: Der homophone Satz (Melodielehre und Harmonielehre). Berlin und Stuttgart, W. Spemann — Broschiert ℳ 14,—.

Werke über Kompositionslehre besitzen wir in unserer Musiklitteratur im Gegensatz zu all den hunderten von möglichen und unmöglichen Lehrbüchern über Harmonie und Kontrapunkt, sowie der unabsehbaren Zahl von Instrumental- und Gesangschulen, verhältnismäßig sehr wenige. Um solch ein Werk zu schreiben, dazu gehört neben einem umfangreichen theoretischen und einem auf modernen Anschauungen begründeten praktischen Wissen, eine peinliche Gewissenhaftigkeit und eine klare, dabei knappe und populäre Ausdrucksweise in der Behandlung des Stoffes. Joachim Raff, der durch seine enorme Vielseitigkeit und durch die seinem Charakter eigene Gewissenhaftigkeit für die Schaffung eines derartigen Werkes prädestiniert gewesen wäre, hatte thatsächlich immer die Absicht, eine solche Idee zur Ausführung zu bringen. Der vorzeitige Tod, der seinem arbeitsreichen Leben ein frühes Ziel setzte, hat auch diesen Plan zu Grabe getragen und so ist Jahrzehnte hindurch immer die Lobe'sche Kompositionslehre bis zum heutigen Tage als die klarste, wenn auch vielfach veraltete, anzusehen. Von dem auf drei Bände berechneten Werke Riemann's liegt der Franz Wüllner gewidmete umfangreiche erste Band vor. Er unterscheidet in seinem Buche zwei Teile: a) Die Melodienlehre, b) Die angewandte Harmonielehre, und entwickelt an der Hand einer Fülle vorzüglicher Beispiele eine Reihe vortrefflicher Ansichten und Gedanken, die das große Wissen des Verfassers in seinem ganzen Umfange erkennen lassen. Was Riemann in dieser Beziehung vor Anderen voraus hat, muß ihm aber andererseits zum Nachteil ausgelegt werden. Er entwickelt gerne einen großen schwulstigen Wortschwall, verbreitet sich über nebensächlichere Dinge mehr als nötig, ab und zu ist ihm auch der Vorwurf der Ungenauigkeit oder Flüchtigkeit nicht zu ersparen, kurz, seine musikwissenschaftlichen Produkte machen alle mehr oder weniger den Eindruck des Sichgerneredenhörens und der vielgeschwätzigen Weisheit. Auch in unserem vorliegenden Band wäre weniger mehr gewesen. Es ist bei der Entwickelung einer Kompositionslehre von nicht zu unterschätzender Wichtigkeit, den Lernenden in großen Zügen mit allem bekannt zu machen, beziehungsweise auf alle

dagewesenen hervorragenden Erscheinungen hinzuweisen. Um das voll und ganz zu können, darf der Verfasser nicht allein keinen subjektiven Standpunkt einnehmen, sondern muß absolut objektiv über seinem Material stehen und es bis zur neuesten Zeit verfolgen. Das vermisse ich nun bei Riemann recht sehr. Von den Klassikern und Romantikern weiß er vieles und interessantes zu erzählen; besonders bevorzugt er Mendelssohn, streift Brahms, Peter Cornelius, Hugo Wolf u. s. w. nur oberflächlich und erwähnt Richard Strauß überhaupt nicht. Ich kann darum nicht behaupten, daß Riemann seinen Stoff im modernen Sinne verarbeitet habe; sein subjektiver Standpunkt erlaubt es nicht, dem hier so sehr nötigen Schumann'schen Standpunkt »ehret das Alte und achtet das Neue« zu folgen. Hoffentlich besinnt er sich in dem weiter in Aussicht gestellten 2-bändigen Verlauf dieser Kompositionslehre darauf, daß nach Mendelssohn und Schumann auch noch Leute gelebt haben und noch leben, welchen wir einen phänomenalen Aufschwung unserer musikalischen Kunst zu danken haben. Kann er sich nicht bis zu den neuesten Erscheinungen aufschwingen, dann dürfte auch diesem Werke das Loos des Veraltetseins bald erblühen. Im glücklichen Gegensatz zu diesen Unterlassungssünden stehen Riemann's vorzügliche Hinweise auf dall' Abaco, Couperin, Fasch, Graupner, Stamitz den Älteren u. s. w. Jedenfalls ist diese Kompositionslehre eine sehr interessante Erscheinung, welche die vollste Aufmerksamkeit der Musikwelt verdient. Möge der Verfasser im Verlaufe des Werkes nun darnach trachten, sich auf der Höhe der Zeit zu halten. A. G.

Somervell, Arthur. Chart of the Rules of Harmony for Students. Oxford, The Clarendon Press, 1902 — 2 S. kl. fol. 1 Shilling.

Die Regeln der Harmonielehre auf denkbar engsten Raum und in kompresseste Form zusammengepreßt.

Eingesandte Musikalien.

Referenten: **O. Fleischer, A. Göttmann.**

Besprechung in zusammenfassenden Artikeln bleibt vorbehalten.

Verlag F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Kranich, Albin. op. 20. Märchen (Fairy Tale) für Streichorchester. Partitur und Stimmen (à 40 ℳ) ℳ 3,60 netto.

Kullack, Franz. op. 16. Lust und Leid, eine Tanzcaprice für Pianoforte. ℳ 1,80.

Seifert, Uso. Melodie sentimentale für Pianoforte. op. 39. ℳ 1,20.

Verlag A. A. Noske, Middelburg.

Brucken-Fock, Emile von. Acht Gesänge mit Klavierbegleitung (Nr. 1 bis 4 für eine höhere Stimme; Nr. 5 bis 8 für eine mittlere oder tiefere Stimme). à ℳ —,60 bis ℳ 1,25.

Kuiler, Kor. op. 14. »Schneewittchen« für eine mittlere Singstimme. ℳ 1,—.

— op. 15. Twee Klavierstukken. ℳ 1,—.

Oosterzee, Cornélie van. op. 23. 4 petites valses capricieuses pour le piano. ℳ 3,—.

Gefällige Salonmusik, die zur vollen Wirkung allerdings eines recht guten Spielers bedarf.

— op. 21. Zwei Stimmungsgedichte für Gesang und Klavier. ℳ 1,50.

— op. 22. Drei Liebeslieder mit Klavierbegleitung. ℳ 1,70.

Tetterode, L. Adr. van. op. 32. 24 Préludes voor Klavier. 2 Hefte à fl. 1,20 (ℳ 2,—).

Der Wert dieser Präludien liegt in ihrem instruktiven Charakter. Form und Inhalt nach lehnen sie sich an die bekannten Klavier-Etuden Stephen Heller's an, besonders Präludium 2, 3, 4 und 7; ihr Vorbild erreichen sie wenigstens in Leichtflüssigkeit und Wohlklang des Klaviersatzes.

Wall, Constant van de. op. 5. »Rose

Blanche« pour chant et piano. Fl. —,80 (frcs. 1,25).

Verlag C. F. Peters, Leipzig.

Leclair, J. M, Concerto pour Violon faisant partie des 12 concertos redigés et publiés avec accompagnement de piano par Marcel Herwegh.

Ebensolch Verdienst, wie sich Jacques van Lier um die Herausgabe der Corellischen Cellosuite, hat sich Marcell Herwegh, der bekannte in Paris lebende deutsche Geiger, mit der Herausgabe der Leclairschen Violinkonzerte erworben. Es liegt mir das Konzert Nr. 4 vor, welches zum Studium einer gleichmäßigen Bogentechnik besonders zu empfehlen ist. A. G.

Verlag Carlo Schmidl, Triest.

Gentilli, D. »Risveglio« per violino e pianoforte. Kronen 2,—.

Verlag Arthur P. Schmidt, Boston, Leipzig, New-York.

Niewiadomski, St. Compositions pour Piano.

Op. 26. Deux Mazureks.
Op. 30. Quatre Morceaux.
Op. 31. Polonaise et Krakowiak

Sämtliche acht Klavierstücke des slavischen Komponisten gehören dem Genre der feineren Salonmusik an. Eine graziöse Melodik, hübscher, stellenweise sogar brillant klingender Klaviersatz sind die nicht zu unterschätzenden Vorzüge dieser eleganten Unterhaltungsmusik. A. G.

Verlag Steingräber, Leipzig.

Corelli, A. Suite pour Violoncelle. Revue, doigtée et éditée avec accompagnement de Piano pour l'usage des Concerts par Jacques van Lier.

Der bekannte ausgezeichnete Violoncellist des Holländischen Trios, Jacques van Lier, hat sich mit der Herausgabe der Corelli'schen Suite unzweifelhaft ein großes Verdienst um die Bereicherung der älteren Kammermusik-Litteratur erworben. Das einfache, aus zwei Präludien, Sarabande und Gavotte bestehende Stück ist für das Studium eines schönen Tones, sowie für die Bildung des Stilgefühls von nicht zu unterschätzender Bedeutung. Die Herren Cellisten sollten nicht versäumen, ihr Repertoire mit diesem vorzüglichen Werk zu bereichern. A. G.

Riemenschneider, Georg. Sonate in A-dur für Orgel. Op. 33.

Riemenschneider's Orgelsonate ist ein gut gemeintes Stück, das aber weder melodisch noch harmonisch besonders interessante Momente bietet. A. G.

Salter, Norbert. Orchesterstudien für Violoncello. Sammlung der thematisch und technisch wichtigsten Solo- und Ensemblestellen der Orchester-Litteratur. 1. Band: Konzertmusik. 2. Band: Opernmusik.

Die Herausgabe von Orchesterstudien, gleichviel für welches Instrument, ist immer sehr praktisch und lehrreich, besonders wenn der Herausgeber — wie es hier geschehen — die Strichart und den Fingersatz sorgfältig behandelt. Aber derartige Sammlungen existieren ebenso viele als gute. Von einer neuen Sammlung verlange ich auch den Litteraturverfolg bis in die neueste Zeit. Das kann man von diesen Orchesterstudien nur bedingungsweise behaupten. Von den Orchesterwerken eines Brahms, Raff, Richard Wagner, Richard Strauß u. s. w. hat Norbert Salter gar keine Notiz genommen, oder sollten dem Herausgeber diese Namen noch nicht bekannt sein? A. G.

Verlag N. Simrock, Berlin.

Kohler, J. Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte, op. 8 und 9. ℳ 2,— und 2,50.

Inhalt: »Freudvoll und leidvoll« und »Kennst du das Land« von Goethe und drei Dichtungen vom Komponisten. Für die musikalische Behandlung siehe Zeitschr. I, S. 286; sie wird von jedem Musiker ohne Ausnahme als unmöglich betrachtet werden, obgleich sie im Grunde genommen nur die äußersten Konsequenzen aus den Bestrebungen der »Modernsten« unter unseren heutigen Komponisten zieht und insofern recht lehrreich ist. Die Deklamation ist beachtenswert, von dieser Seite her gewinnen z. B. die vielkomponierten Goetheschen Lieder eine neue und nicht zu verwerfende Beleuchtung. O. F.

Zeitschriftenschau

zusammengestellt von

Ernst Euting.

Abkürzungen für die Musikzeitschriften.

AdlM Les Annales de la Musique (organe officiel de la Fédération Musicale de France), Paris, 5 Place Saint-François-Xavier.
AM L'Avenir Musical, Genève, 20, Rue Général-Dufour.
AMZ Allgemeine Musik-Zeitung, Charlottenburg, P. Lehsten.
BB Bayreuther Blätter, Bayreuth, H. v. Wolzogen.
BfHK Blätter für Haus- und Kirchenmusik, Langensalza, H. Beyer & Söhne.
C Caecilia, Straßburg i. E., F. X. Le Roux & Co.
Cc Caecilia, Breslau, Franz Goerlich.
CEK Correspondenzblatt d. ev. Kirchengesangvereins Leipzig, Breitkopf & Härtel.
CM Le Cronache Musicali, Roma, tip. E. Voghera.
CMu Courrier Musical, Menton, 1, rue Ardoino.
CO Cäcilienvereinsorgan, Regensburg, F. Pustet.
DGK Deutsche Gesangskunst, Leipzig, C. Merseburger.
DIB Deutsche Instrumentenbau-Zeitung, Berlin, Dr. E. Euting.
DMMZ Deutsche Militärmusiker-Zeitung, Berlin, A. Parrhysius.
DMZ Deutsche Musikerzeitung, Berlin, P. Simmgen.
DVL Das deutsche Volkslied, Wien, Dr. J. Pommer.
Et Etude, Philadelphia, Theo. Presser
GBl Gregorius-Blatt, Düsseldorf, L. Schwann.
GBo Gregorius-Bote, ibid.
GM Le Guide Musical, Bruxelles, Office Central.
GMM Gazzetta Musicale di Milano, Milano, Ricordi & Co.
H Das Harmonium, Leipzig, Breitkopf und Härtel.
JM Journal Musical, Paris, Baudouin — La Londre.
K Kirchenchor, Frastanz, F. J. Battlogg.
KCh Kirchenchor, Rötha, J. Meißner.
KL Klavierlehrer, Berlin, M. Wolff.
KVS Kirchenmusikalische Vierteljahrsschrift, Salzburg, Anton Pustet.
KW Kunstwart, München, G. D. W. Callwey.
L Lyra, Wien, Anton August Naaff.
M Ménestrel, Paris, Heugel & Co.
Mc Music, London, 186 Wardour Street.
Mu Music, Chicago, W. S. B. Mathews.
MB Muziekbode, Tilburg, M. J. H. Kessels.
MC Musical Courier, New York, 19, Union Square.
MH Musikhandel und Musikpflege, Leipzig, Verein der Deutschen Musikalienhändler.
MfM Monatshefte f. Musikgeschichte, Leipzig, Breitkopf & Härtel.
Mk Die Musik, Berlin, Schuster & Löffler.
MM Monde Musical, Paris, A. Mangeot.
MMG Mitteilungen der Berliner Mozart-Gemeinde, Berlin, Raabe & Plothow.
MMR Monthly Musical Record, London, Augener & Co.
MN Musical News, London, 130 Fleet Street.
MR Musical Record, Boston, Lorin F. Deland.
MS Musica Sacra, Regensburg, F. Pustet.
MSfG Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht.
MSu La Musique en Suisse, Neuchâtel, Delachaux & Niestlé.
MT Musical Times, London, Novello & Co.
MTW Musik- und Theaterwelt, Berlin, Dr. Alfieri.
MW Die Musik-Woche, Leipzig, Johannisgasse 3.
MWB Musikalisches Wochenblatt, Leipzig, E. W. Fritzsch.
NM Nuova Musica, Firenze, E. Del Valle de Paz.
NMP Neue musikalische Presse, Wien, V. Kratochwill.
NMZ Neue Musik-Zeitung, Stuttgart, C. Grüninger.
NZfM Neue Zeitschrift für Musik, Leipzig, C. F. Kahnt Nachf.
OCh The Organist and Choirmaster, London W. 9, Berner's Street.
PA Le Progrès artistique, Paris, 22—23 passage des Panoramas.
PJ Piano Journal, London, W. Rider & Son.
RA Revista artistica, San Paulo (Brasilien), J. de Mello Abreu.
RAD La Revue d'art dramatique, Paris, Société d'éditions artistiques et littéraires, librairie Ollendorff, 50, Chaussée d'Antin.
RE Revue Éolienne, Paris, Toledo & Cie.
RHC Revue d'Histoire et de Critique Musicales, Paris, H. Welter, 4 Rue Bernard Palissy.
RM România Musicală, Bucuresti, Str. Olteni 46.
RMG Russkaij Musijkalija Gazeta, St. Petersburg, Nic. Findeisen.
RMI Rivista musicale italiana, Torino, Fratelli Bocca.
RMZ Rheinische Musik- und Theater-Zeitung, Köln a. Rh., Schafstein & Cie.
RR Review of Reviews, London, Horace Marshall & Son.
S Signale f. d. musikal. Welt, Leipzig, B. Senff.
Si Siona, Gütersloh, C. Bertelsmann.
St The Strad, London, E. Shore & Co.
SA Sempre Avanti, Amsterdam, Jan Feith.
SC Santa Cecilia (Rivista mensuale di musica sacra e liturgica), Torino, via Berthollet 9.
SH Sängerhalle, Leipzig, C. F. W. Siegel.
SGB St. Gregoriusblad, Haarlem, St. Jacobsgodshuis.
SMT Svensk Musiktidning, Stockholm, Frans J. Huß.
SMZ Schweizerische Musikzeitung, Zürich, Gebrüder Hug & Co.
SZ Schweizerische Zeitschrift für Gesang, St. Gallen, Zweifel-Weber.
TSG Tribune de St. Gervais, Chevalier Marescq & Co.
TV Tijdschrift der Vereeniging v. N.-Nederlands Muz., Amsterdam, Fr. Muller & Co.
U Urania, Erfurt, Otto Conrad.
WCh Wegweiser durch die Chorgesang-Litteratur, Köln, H. vom Ende.
WvM Weekblad voor Muziek, Amsterdam, Erven Münster & Zoon.
Z Zenelap, Budapest, VIII Prater-u. 44.
ZfI Zeitschrift f. Instrumentenbau, Leipzig, P. de Wit.
Zg Zenevilág, Budapest, L. Hackl.

Adler, Felix. Hausegger's Reformen im Konzertsaal — Mk 1, Nr. 8.

Altmann, Wilh. Zur Geschichte der Musik in Frankreich — Vossische Zeitung (Berlin) 1901, Nr. 499.

—— Chronik des Berliner Philharmonischen Orchesters — Mk 1, Nr. 6.

Anonym. Glinkiana: 1) Der Taufschein von M. J. Glinka (1804), 2) Brief von F. Weigel an den Fürsten Odojewsky über Glinka's Oper »Das Leben für den Czaar« (1836), 3) Verordnung der

Kaiserl. Direktion über das Honorar für die Oper »Rußlan und Ludmilla« (1842) — RMG 1901, Nr. 47.

Anonym. Facsimile des Theaterzettels der ersten Aufführung von Mozart's Zauberflöte — AMZ 29, Nr. 1.

Anonym. Rückblick auf das Musikjahr 1901 — S 60, Nr. 1 f.

Anonym. Musikalisches aus Moskau — ibid. Nr. 4.

Anonym. Dirigentenpultklavier — RMZ 2, Nr. 45 [mit Abbildung].

Anonym. »Trittst im Morgenrot daher« — SMZ 42, Nr. 1 [mit Portrait des Dichters Leonhard Widmer und des Komponisten Alberic Zwyssig].

Anonym. Erinnerungen an Hugo Wolf — NMZ 23, Nr. 1 [mit Facsimile eines Briefes].

Anonym. Der Komponistenwinkel auf dem Wiener Centralfriedhof — ibid. [mit Abbildung].

Anonym. Unsere Nebengottesdienste, ihre Pflege und ihr Wert. Eine Stimme aus Bayern — Si 27, Nr. 2.

Anonym. Albert Lortzing — SMT 22, Nr. 1 [mit Porträt].

Anonym. Wood frame versus iron frame — PJ 1901, Dezemberheft.

Anonym. The year 1901 — MMR 32, Nr. 373.

Anonym. Josef Rheinberger — ibid.

Anonym. Ein entscheidender Schritt vorwärts in der Kunst, große Räume hörsam zu machen — Christliches Kunstblatt für Kirche, Schule und Haus (Stuttgart, Steinkopf) 43, Nr. 11.

Anonym. Musik und Theater in Dänemark — Die Post (Berlin) 1901, Nr. 501.

Anonym. »Louise« Musikroman in vier Akten von Gustave Charpentier, deutsch von Otto Neitzel — Vossische Zeitung (Berlin) 6. Januar 1902 [ausführliche Besprechung anläßlich der Hamburger Aufführung].

Anonym. Die Dessauer Bratsche — ZfI 22, Nr. 11.

Anonym. Stradivari's Haus in Cremona — ibid. [mit Abbildung].

Anonym. L'Enlèvement au Sérail de Mozart — GM 48, Nr. 1.

Anonym. Das Marlboroughlied — Le Commentaire (Düsseldorf, Max Richarz) 1, Nr. 5.

Anonym. L'Extension de l'union internationale de Berne — PA 1901, 5. December.

Anonym. »Les Barbares« et la presse — MM 13, Nr. 21.

Anonym. Die Berliner Pianofortefabrikation im Jahre 1901 — DIB 1901—1902, Nr. 10.

Anonym. Zur Theorie der singenden Bogenlampe — ibid.

Anonym. Das musikhistorische Museum in Stockholm — ibid. Nr. 11.

Anonym. Außenhandel mit Musikinstrumenten und Produktion derselben in den Vereinigten Staaten von Amerika — ibid.

Anonym. Antonio Scontrino — CM 2, Nr. 31 [mit Portrait].

Anonym. Il concorso Sonzogno — ibid. Nr. 33.

Anonym. Warum ist für den katholischen Chorleiter die Kenntnis der lateinischen Kirchensprache notwendig und wünschenswert? — Cc 10, Nr. 1.

Anonym. The musical year 1901 — Music Trades Review (London, Racquet Court, Fleet Street) 25, Nr. 294.

Anonym. Die Beseitigung des ungesetzlichen Notenmaterials bei den Civilkapellen, Gesangvereinen und Musikvereinen — MH 14, Nr. 17.

Anonym. Wie viele Stunden soll der Schüler pro Woche nehmen? — DGK 2, Nr. 7.

Anonym. Hymnes nationaux — AM 9, Nr. 107.

Anonym. Gysbreght van Aemstel — SA 3, Nr. 4 f.

B., G. Die Musik zur bündnerischen Calvinfeier im Berner Münster — SMZ 41, Nr. 35.

Bachmann, Franz. Kirchenmusikalisches und Profanmusikalisches — Der Reichsbote (Berlin) 1901, 16. November.

Baußnern, Waldemar von. »Herbort und Hilde« — Mk 1, Nr. 8 [über des Verfassers gleichnamige Oper].

Bellaigue, C. »Les Barbares« de M. Saint-Saëns à l'Opéra — Revue des Deux Mondes (Paris) 1901, 15. November.

Benoit, Camille. La grande messe en si mineur de Bach — TSG 1901, Nr. 7—8.

Berggruen, O. La première représentation de »Siegfried« à Bayreuth — M 68, Nr. 1.

Berlioz, H. Weber's »Freischütz« — RMG 1901, Nr. 48 [übersetzt von M.]

Bertouch, Baroneß de. Herr Georg Liebling — Crampton's Magazine (London, Treherne und Co.) 1902, Januarheft.

Beutter, A. Praktische Vorschläge für die Verwertung der Bach'schen Choräle im Gottesdienst — CEK 15, Nr. 12.

Birgfeld, Rudolf. »Louise« von Gustave Charpentier — DMZ 33, Nr. 3.

Bosch, Jeanne. Ophelderingen betreffende de Marie Jaëll's Klavier-Methode — WvM 9, Nr. 2.

Bouyer, Raymond. Les »Noëls français« au théâtre — M 67, Nr. 52.

—— L'Illusion Wagnérienne — ibid. 68, Nr. 2.

Breithaupt, R. Musik und Musikwissenschaft — Deutsche Stimmen (Berlin) 1901, S. 467.

Brenet, Michel. Notice sur deux manuscrits de musique de luth, de la bibliothèque de Vesoul — RHC 1, Nr. 11/12 f. [mit Notenbeispielen].

Buck, Rudolph. Die Sibylle von Tivoli. Oper in 2 Akten von A. Schultz-Hencke, Musik v. A. Sormann — AMZ 29, Nr. 4.

Budde, Karl. Die altniederländischen Volkslieder — Christliche Welt (Leipzig) 1901, Nr. 44 f.

Bulitsch, S. A. E. Warlamoff (1801—1848) — RMG 1901, Nr. 45 ff.

C. Musikalische Vorträge und Lustbarkeitssteuer — DMZ 32, Nr. 52.

C., J. Une nouvelle histoire de la musique — RHC 1, Nr. 11—12 [Besprechung von Wooldridge's Oxford history of music].

Capellen, G. Harmonik und Melodik bei Richard Wagner. Zugleich eine Kritik der bisherigen Erklärungsversuche — BB Januar 1902, S. 1—21.

Chevalley, Heinr. Gust. Charpentier's »Louise« — Mk 1, Nr. 8.

Coquard, A. »Les Barbares« de Saint-Saëns — Quinzaine 1901, 1. November.

Dandelot, A. La Quatuor Parent — MM 13, Nr. 21 [mit Abbildung].

—— Henri Marteau. — ibid. Nr. 22 [mit Portrait].

Decsey. Peter Cornelius und der Barbier von Bagdad — Tagespost (Graz) 1901, 2. November.

Deditius, Karl. Beiträge zur Akustik des Stimmorgans der Sperlingsvögel — Journal für Ornithologie, Januar 1902, S. 101—113.

Destranges, Etienne. »Kérim« d'Alfred Bruneau — MSu 1, Nr. 9 [ausführliche Besprechung mit Notenbeispielen].

Diehl, W. Zur Geschichte der Gesangbuchbewegung in Hessen-Darmstadt in den Jahren 1771—73 — MSfG 6, Nr. 7 ff.

Dornon, de. Notice historique sur les cloches et les carillons de Mons — Annales de l'Académie royale d'archéologie de Belgique (Brüssel) 1901, Heft 5.

Drossong, Albert. Das neue Residenztheater in Köln — Leipziger Illustrierte Zeitung (J. J. Weber) 1902, Nr. 3054 [mit Abbildung].

—— Das neue Residenztheater in Köln — ibid. [mit Abbildung].

Ducci, Romolo. Santa Cecilia nella leggenda e nella storia — CM 2, Nr. 30.

Dukas, P. »Les Barbares« de Saint-Saëns — Revue Hebdomadaire 1901, 2. November.

E., E. Le Crépuscule des Dieux au Théâtre Royale de la Monnaie — GM 47, Nr. 52 — [Erstaufführung in Brüssel am 24. Dezember 1901].

Ebart, Paul von. Georg Benda (geb. 1721) — BfHK 6, Nr. 1 f.

Ende, H. vom. Die Form in der Instrumentalmusik — Wch 3, Nr. 3 f. [Vortrag, gehalten im Musiklehrer-Verein zu Köln].

Fiege, Rud. Vom Mozartfeste in Berlin — BfHK 6, Nr. 1.

Findeisen, Nic. Dem Andenken K. P. Nelidoff's † — RMG 1901, Nr. 41.

Flat, Paul. »Siegfried« à l'Opéra — Revue Bleue (Paris, rue de St. Pères 19), 1901, 11. Januar [anläßlich der Erst-Aufführung in Paris].

Flemming, Oswald. Die Durchführung der Klavierbegleitung beim modernen Lied — DMMZ 24, Nr. 2 f.

Flodin, Karl. Jean Sibelius. Ein finnländischer Tondichter — Finnländische Rundschau 1901, Nr. 4.

Fn. Hugo Röhr's Ekkehardt — SZ 9, Nr. 2.

—— Hermann Götz — ibid.

Fuchs, Albert. Goethe und die Musik — SMZ 42, Nr. 1.

G., Ch. Le chef d'orchestre — AM 9, Nr. 107.

Gaisser, Dom Hugues. La fête de Noël et la musique — RHC 1, Nr. 11—12.

Gaïsser, R. P. La réforme romaine du plain-chant après le Concile de Trente — TSG 1901, Nr. 7—8.

Gale, H. Johannes Brahms. — Critic (New-York, G. P. Putnam's Sons) 1901, Dezemberheft [illustriert].

Galetzki, Th. von. Karl Kämpf. Biographische Skizze — Die Gesellschaft (Dresden und Leipzig, Pierson) 18, Nr 1.

Gastoné, A. Le beau dans l'art grégorien — TSG 1901, Nr. 7—8.

Geiger, Benno. Gespräche mit Don Lorenzo Perosi — Deutsche Revue (Stuttgart) 1901, Novemberheft.

Geisler, H. Der Anschlag des Klavierspielers — NMP 10, Nr. 51/52 f. [ausführliche Besprechung von Marie Jaëll's »Der Anschlag« und von Marie Unschuld von Melasfeld's »Die Hand des Pianisten«].

Genée, Rud. Mozart's Partitur von Figaros Hochzeit — National-Zeitung (Berlin) 1901, Nr. 576.

Germer, Heinrich. Ludwig van Beethoven's Variationen-Cyklus »Nel cor più non mi sento — Kl 25, Nr. 2.

Glasenapp. Über die Entstehung von Wagner's »Lohengrin« — RMG 1901, Nr. 43 [Russische Übersetzung aus Glasenapp's »Wagner-Encyclopädie« von A. Chavsky].

Goldschmidt, Henriette. Die Altersversorgung für erwerbende gebildete Musik-

lehrerinnen und Musiklehrer in ihren verschiedenen Formen und Einrichtungen — Kl 25, Nr. 1.

Golther, Wolfg. Neue Erscheinungen aus der Wagner-Litteratur — Hamburger Nachrichten 1901, Beilage Nr. 42.

Gottschalg, A. W. »Manfred«, dramatisches Tongedicht in fünf szenischen Bildern von Hans v. Bronsart — NZfM 69, Nr. 1.

Greisl, Ludwig. Felix Weingartner — SH 42, Nr. 1 f.

H., R. De herhalingen of reprisen in instrumentale Muziekwerken — MB 16, Nr. 47 f.

Halama, Adolf. Die deutsche Singmesse — Germania (Berlin) 1901, 22. November.

Hänlein, A. Eine Neuerung im Orgelbau — MSfG 7, Nr. 12.

Hardt, Ernst. Yvette Guilbert — RMZ 3, Nr. 1.

Hartmann, Ludwig. Richard Strauß' »Feuersnot« — Bühne und Welt (Berlin S. 42) 4, Nr. 6 [mit Illustrationen].

—— G. Charpentier's Musikroman »Louise« — ibid. [mit Illustrationen].

Harzen-Müller, A. N. Verzeichnis der Komponisten plattdeutscher Lieder — Jahrbuch des Vereins für niederdeutsche Sprachforschung (Leipzig, Soltau) 1901, Nr. 27, S. 22—42.

Held, Leo. Hermann Goetz über seine »Widerspänstige« — Mk I, Nr. 5.

Hengster, Heinrich. R. Wagner's Unrecht gegen Fr. Nietzsche — Münchner Allgemeine Zeitung 1901, Nr. 231, Beilage.

Hinton, J. W. Organ building in France — Mc 7, Nr. 3.

Hirschberg, L. Karl Loewe, ein Tondichter der Kinderwelt — KW 15, Nr. 6.

Hirtz, Arnold. Das Jubiläum der Regensburger Kirchenmusikschule — Deutscher Hausschatz 1901/2, Nr. 3.

Hoppe, E. Zur Geschichte des Liedes »Erhalt uns Herr bei deinem Wort« — Beiträge zur bayerischen Kirchengeschichte 7, Nr. 2.

Horn, M. La tonalité et le rhythme du chant grégorien — Revue d'histoire et de littérature religieuses (Paris) 1901, Nr. 11 f.

—— La question du plain-chant en Allemagne — Revue du Chant Grégorien (Paris) 1901, Nr. 2.

Jacobs, Ed. Wernigeröder Theaterzettel — Zeitschrift des Harzvereines für Geschichte und Altertumskunde (Quedlinburg, Huch) 34, Nr. 1.

James, C. W. Music in fiction — Cornhill Magazine (London) 1901, Novemberheft.

Imbert, H. Siegfried de Richard Wagner traduction française de Alfred Ernst — GM 48, Nr. 1 [Erstaufführung in Brüssel am 3. Januar 1902].

Incagliati, M. Rossiniana — CM 2, Nr. 33.

Indy, V. d'. La question grégorienne en Allemagne — TSG 1901, Nr. 7—8.

Joly, Charles. Un cours d'éducation musicale pianistique — GM 49, Nr. 3 [Besprechung des gleichnamigen Werkes Edmond Laurens'].

Joncières, Massenet — Le Gaulois (Paris) 1901, 17. November.

Istel, Edgar. Musik und Applaus. — Frankfurter Zeitung 1901, 1. November [gegen das Applaudieren].

—— Ein »Märchen« von Peter Cornelius — Mk 1, Nr. 6.

Jurgenssohn, B. Das Grab des Komponisten Aljabjeff — RMG 1901, Nr. 45.

Iwaya, Suyewo. Der musikalische Liebhaber oder die Kraft der Musik (deutsch von Rudolf Büttmann) — Ost-Asien (Berlin SW. 46) 4, Nr. 46 [kleines Gelegenheitslustspiel].

Kahle, A. Virtuosität im Spiel und Gesang — DMZ 33, Nr. 4.

Kalischer, Alfr. Chr. Beethoven's Frauenkreis — Mk 1, Nr. 6 f. [Betrifft Anna Milder-Hauptmann].

Karpath, Ludwig. Eine Autobiographie Richard Wagner's — S 60, Nr. 80.

Kaschkin, W. Erinnerungen an W. Kalinnikoff — RMG 1901, Nr. 50.

Katt, Fr. Berliner Musiksaison vor hundert Jahren — MTW 5, Nr. 1.

—— Internes Musikleben unter dem ersten Napoleon — ibid. Nr. 3.

Keller, Adolf. »Louise«, Musikroman von Gustave Charpentier — RMZ 3, Nr. 1 [anläßlich der ersten deutschen Aufführung in Elberfeld].

Kenyon, Fred. How to memorise music — Mc 7, Nr. 3.

Kienzl, Wilh. Musik-Litteratur — Grazer Tageblatt 1901, Nr. 289.

Kinkel, Johanna. Friedrich Chopin als Komponist — Deutsche Revue (Stuttgart) 27, Januarheft.

Klaufsmann, A. Oskar. »Louise«, Musikroman von G. Charpentier — Leipziger Illustrierte Zeitung (J. J. Weber) 1902, Nr. 3055.

Kling, H. Über die schweizerische Nationalhymne »Rufst du, mein Vaterland« — SMZ 42, Nr. 2.

Knauer, Eduard. Eine Stunde im Hause Tschaikowsky's — DMZ 33, Nr. 3.

Knauer, Friedrich. Der Vogelsang nach seiner Tendenz und Entwickelung — Die Wage (Wien) 1901, Nr. 49 f. [ausführliche

Besprechung des gleichnamigen Buches von Placzek].

Kohler, J. Die Zukunft des Liedes — AMZ 29, Nr. 1.

Kompanéjsky, N. Über den Gesang im Isaak-Dom zu St. Petersburg — RMG 1901, Nr. 50 ff.

Krause, Emil. Kurzgefaßte Darstellung der Passion, des Oratoriums und modernen Konzertwerkes für Chor, Soli und Orchester — BfHK 6, Nr. 1 f.

Kretzschmar, H. Beethoven als Märtyrer — Die Grenzboten 61, Nr. 2.

Kruse, Georg Richard. Lortzing als Faust-Komponist — NZfM 69, Nr. 2.

L. Erstes Niederländisches Musikfest in Amsterdam — S 60, Nr. 7.

L., A. Oskar Byström — SMT 22, Nr. 1. [mit Porträt].

Lacombe, Paul. Quelques lettres inédites d'Emmanuel Chabrier — RHC 1, Nr. 11 und 12.

Lancastrian. Stringed instruments at the Glasgow exhibition — St 12, Nr. 141.

Lausmann, Berthold. Giuseppe Rheinberger — CM 2, Nr. 32 [mit Porträt].

Lebesgues, P. Patois et plain-chant — Revue Septentrionale 1901, Novemberheft.

Lederer, Victor. Karl Kovařovic's Singspiel »Auf der alten Bleiche« — S 60, Nr. 2.

Legrand, Ph. Pourquoi furent composés les Hymnes de Callimaque — Revue des Etudes Anciennes (Bordeaux, Cours de l'Intendance 36/42) 23, Oktoberheft.

Lefsmann, Otto. Zu dem Programm eines von Mozart in Frankfurt a. M. gegebenen Konzertes — AMZ 29, Nr. 1.

Liebleitner, Karl. Über Dialektdichtung und den Dialektdichter Thomas Koschat — DVL 3, Nr. 11 f.

Lipps, Th. Zur Theorie der Melodie — Zeitschrift für Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane (Leipzig, J. A. Barth) 27, Nr. 4.

Loth, A. La restauration du plain-chant — La Vérité française 1901, Nr. 24.

Louis, R. Joseph Rheinberger † — BfHK 6, Nr. 1.

Löw, Hans. Der erste schweizerische Kirchengesangstag in Zürich — MSfG 7, Nr. 12.

Lunn, Charles. Optics and acoustics — Mc 7, Nr. 1.

Lusztig, J. C. Aus der Berliner Musikwelt 1901/1902 — Bühne und Welt (Berlin S. 42) 4, Nr. 6.

M. Die feierliche Eröffnung der gregorianischen Akademie in Freiburg in der Schweiz — GBl 26, Nr. 12.

Macpherson, H. E. The management of the voice — Mc 7, Nr. 3.

Maitland, J. A. Fuller. Music versus the opera — Nineteenth Century (London, Sampson Low) 1902, Januarheft.

Mangeot, A. A la Schola Cantorum — MM 13, Nr. 22.

—— La salle des concerts Humbert de Romans — ibid. Nr. 23 [mit 5 Abbildungen].

—— »Siegfried« à l'Opéra — ibid. 14, Nr. 1 [Erstaufführung in Paris am 3. Januar 1902].

Marchesi, Mathilde. Ist die Gesangskunst im Niedergang? — Die Woche (Berlin, August Scherl) 4, Nr. 1 [mit Porträt der Verfasserin].

Marnold. Les conservatoires et la musique — CMu 1901, Nr. 19.

Marriot, Dolly. Das Klavier einst und jetzt — Generalanzeiger (Düsseldorf), 23. Jan 1902.

Marschner, F. Kant's Bedeutung für die Musik-Ästhetik der Gegenwart, II — Kantstudien (Berlin, Reuther und Reichard) 6, Nr. 2/3.

Maßloff, A. Das musikalische Schaffen der russischen Strandbewohner (Pomory) — RMG 1901, Nr. 47 f.

Mathews, W. S. B. Mozart — Et 1901, Dezemberheft (illustriert).

Mauclair, C. La Schola Cantorum et l'éducation morale des musiciens — Revue des Revues, 1901, Nr. 15.

Ménil, F. de. La messe et le motet — La nouvelle Maîtrise 1901, Nr. 10.

Merry, Frank. The popular in art. — Mc 7, Nr. 1.

Mey, Curt. Schutz dem Bühnenweihefestspiel »Parsifal« — Mk 1, Nr. 6 f.

Meyer, E. H. Volkslied und Volksgesang in Baden — DVL 3, Nr. 11.

Mol, A. S. Über die russische Militärmusik — RMG 1901, Nr. 51 f.

N., H. De 24e uitvoering van gewijde muziek door het »Klein Koor a Cappella« van Ant. Averkamp — WvM 8, Nr. 52.

—— Het muziekfeest van de Amsterdamsche afdeeling der Maatschappij tot Bevordering der Toonkunst op 10, 11 en 12 Januari — ibid. 9, No. 1.

—— Het Nederlandsche Muziekfeest te Amsterdam — ibid. Nr. 3.

Nf. Musiklehrer-Staatsprüfung? — SMZ 41, Nr. 35.

N—l. Till Eulenspiegel, Volksoper in zwei Teilen und einem Nachspiel, frei nach Johann Fischart's »Eulenspiegel Reimensweiß« von E. M. v. Reznicek — Vossische Zeitung (Berlin) 1902, Nr. 27.

Necker, Moritz. Johann Nestroy — Bühne und Welt (Berlin S. 42) 4, Nr. 6 [mit Illustrationen].

Neitzel, Otto. Franz Wüllner. Sein Leben und Wirken — AMZ 29, Nr. 3.

Nernst, W. und **Lieben,** R. v. Über ein

neues phonographisches Prinzip — Zeitschrift für Elektrochemie (Halle) 1901, Nr. 7.

Newmann, E. Maeterlinck and music — Atlantic Monthly (London, Gey und Bird) 1901, Dezemberheft.

Noatzsch, Rich. Stilreinheit in Konzertprogrammen — Kch 13, Nr. 1f.

Molmenti, P. Armonie campestri — GMM 57, Nr. 2.

Monceaux, Paul. Pourquoi l'église a condamné le théâtre — Revue Bleue (Paris, rue de St.-Pères 19) 1902, 11. Jan.

Morsch, Anna. Zum 25. Jahrgange. Ein Rückblick — Kl 25, Nr. 1 [Zum 25jährigen Jubiläum der Zeitschrift »Der Klavierlehrer«].

Mossel, J. O. Eberle † — WrM 8, Nr. 51 (mit Porträt).

Mühlenbein, J. Die Choralreform unter Gregor XIII. — Der Katholik 82, Januarheft.

Müller-Reuter, Theodor. Anton Urspruch's »Frühlingsfeier« — AMZ 29, Nr. 2 [Besprechung mit Notenbeispielen].

Musiol, Rob. Emil Büchner. Ein Gedenkblatt zu seinem 75jährig. Geburtstage — NzfM 68, Nr. 52.

Olindo. Il »Mosè« di L. Perosi — CM 2, Nr. 30.

Pesci, Ugo. La musica a Bologna — GMM 57, Nr. 2.

Pfohl, Ferdinand. Die Hamburger Oper. — Velhagen und Klasings Monatshefte (Bielefeld und Leipzig) 1901, November.

Plügge, Th. Liturgische und gottesdienstliche Einrichtungen in einem magdeburgischen Dorfe um die Mitte des vorigen Jahrhunderts — Si 27, Nr. 1f.

Pothier, Dom. L'Hymne des trois enfants — Revue du Chant Grégorien (Paris) 1901, Nr. 2.

Prahl. Das Volkslied — Zeitschrift für den deutschen Unterricht (Leipzig) 15, Nr. 10.

Procházka, Rudolf Freiherr. Aus den Briefen von Robert Franz. — NMZ 23, Nr. 1.

Prod'homme, J. G. Une nouvelle scène Wagnérienne — Critique Indépendante 1901, Oktoberheft.

Prüfer, Arthur. Friedrich Chrysander und seine Händel-Reform — MWB 33 Nr. 1ff. (Mit Chrysander's Porträt).

Pudor, Heinrich. Der Gesang als Erziehungsmittel — SH 42, Nr. 1f.

—— Die Bekämpfung der Nervosität der Musiker — NMZ 23, Nr. 1.

—— Die physiologische Erklärung des charakteristischen Unterschiedes des Dur- und Moll-Dreiklanges — DMMZ 24, Nr. 1.

Puttmann, Max. Joh. Rudolph Zumsteeg (Zu seinem 100jährigen Todestage) — Mk 1, Nr. 8.

Raabe, Peter. Zur Bedeutung und Geschichte der »Gartenarie« Susanna's in Mozart's »Hochzeit des Figaro« — SA 3, Nr. 4.

—— Das dreitägige Niederländische Musikfest in Amsterdam — AMZ 29, Nr. 4.

Raff, Helene. Fr. Liszt und Joachim Raff im Spiegel ihrer Briefe — Mk 1, Nr. 4.

Riecke, E. Schwebungen bei erzwungener Schwingung — Physikalische Zeitschrift (Leipzig) 3, Nr. 7.

Riemann, Hugo. The Oxford History of Music by H. E. Wooldridge — MMR 32, Nr. 373 [ausführliche Besprechung].

—— Johann Stamitz (1717—1757) — BfHK 6, Nr. 1.

Ritter, Hermann. Einige Worte über unsere heutige musikalische Erziehung — Das Freie Wort (Dolhain) 1901, 5. Nov.

Rochlich, Edmund. Robert Teichmüller — NfzM 69, Nr. 1 [mit Porträt].

Roeck, S. Entstehung des Textes zu den »Meistersingern von Nürnberg« — Fränkischer Kurier (Nürnberg) 1901, Nr. 547.

Roellin, Gustav. Joseph Rheinberger † — SMZ 41, Nr. 36 (mit Porträt).

Rottmeyer, Desider von. Ungarische Opern- und Kunstmusik — MTW 5, Nr. 2.

Rue, A. de la. Deux textes sur l'écriture de la mesure vers 1700 — TSG 1901, Nr. 7—8.

Saint-Saëns, C. Le théâtre au Concert — MM 13, Nr. 21.

Sandberger, Adolf. Joseph Rheinberger — Beilage zur »Allgemeinen Zeitung« (München) 1901, 28. Nov. und 3. Dezember.

Schäfer, Ferd. Der natürliche Fingersatz der chromatischen Geigenfiguren — MWB 33, Nr. 2ff.

Schemann, Ludwig. Erinnerungen an Richard Wagner — Tägliche Rundschau (Berlin) 1901, 25. November ff.

Schering, Arnold. Musikalischer Ausblick — NZfM 69, Nr. 1.

Schiedermair, Ludwig. Zur bayrischen Musikgeschichte des 17. Jahrhunderts — Mk 1, Nr. 5.

—— Gustav Mahler als Symphoniker — ibid. Nr. 6.

Schmid, Otto. Joseph Rheinberger — ibid.

—— Richard Strauß' »Feuersnot« — BfHK 6, Nr. 1.

Schmidkunz, Hans. Die symmetrische Umkehrung in der Musik — BfHK 6, Nr. 1 Nach einem Vortrag des Prof. Hermann Schröder im »Berliner Tonkünstlerverein«].

Schnitzler. Grundsätzliches zur Kirchen

musik — GBo 18, Nr. 12 [Ansprache gehalten auf der Bezirksversammlung des Cäcilienvereins].

Schrader, Bruno. Musik als Lebensberuf — Die Grenzboten (Leipzig) 1901, Nr. 43.

Schumacher, Richard. Welche Tonart soll dem Gesangunterricht als Grundlage dienen. Eine musikpädagogische Frage — Pädagogische Zeitung (Berlin, Grünstraße 4) 31, Nr. 2.

Schünemann, Arthur. Zigeunermusik — NMZ 23, Nr. 1.

Schuré, Edouard. »L'Amour du Poète« de Schumann-Heine — GM 48, Nr. 1f. [Besprechung der von Duval besorgten französischen Ausgabe].

Segnitz, Eugen. Eugen d'Albert — S 60, Nr. 2.

—— Johann Rudolph Zumsteeg — AMZ 29, Nr. 4 [mit Portrait].

Seibert, Willy. Detlev von Liliencron — RMZ 2, Nr. 44.

—— Paderewski's »Manru« — ibid. 3, Nr. 1 [Erstaufführung in Köln am 1. Januar 1902].

Servières, Georges. Le pays natal de C. M. de Weber: Eutin — GM 48, Nr. 2.

Smend, Julius. Ein neues deutsch-amerikanisches Gesangbuch — MSfG 6, Nr. 12.

—— Liliencron's Chorordnung — ibid. 7, Nr. 1.

Sorel, Albert Emile. L'enseignement dramatique au Conservatoire — La Nouvelle Revue (Paris, rue Racine 26) 1902, 1. Jan.

Stegmann, Oskar. Die Cymbel des XII. Jahrhunderts — ZfI 22, Nr. 10 [aus »Schedula diversarum artium« des Theophilus].

Steinitzer, W. Die »Elf Scharfrichter« in München und die künstlerische Bedeutung der Überbrettlkunst — RMZ 2, Nr. 45.

Steinitzer, Max. Hans Pfitzner's »Die Rose vom Liebesgarten« — Mk 1, Nr. 5.

Sternfeld, R. Ein Ton — ibid.

Stevens, E. H. Über Schallgeschwindigkeit in Luft bei hoher Temperatur — Verhandlungen der physikalischen Gesellschaft (Berlin) 1901, Nr. 3.

Stieglitz, Olga. Die Honorarfrage im musikalischen Privatunterricht — Kl 25, Nr. 1.

Stockley, W. F. P. Reforms in church music — Catholic World (London, Paternoster Row 22) 1901, Dezemberheft.

Stojowski, Sig. »Grisélidis« von Massenet. — Mk 1, Nr. 6.

Storck, Karl. Lortzing's Bedeutung für die Entwicklung der deutschen Spieloper — Der Türmer (Stuttgart) 1901, Novemberheft.

—— Vom Überbrettl — Monatsblätter für deutsche Litteratur 6, Nr. 1.

Stransky, Joseph. Alexander Ritter — Prager Tagblatt 1901, 29. November.

Struthers, Christina. Musical periodicals of the past — MMR 32, Nr. 373.

Sturmhoefel, A. Das Prinzregententheater in München — Centralblatt der Bauverwaltung (Berlin) 21, Nr. 93 [mit zahlreichen Abbildungen und Skizzen].

Tappert, Wilhelm. Programm-Musik in alter Zeit — Das Kleine Journal (Berlin), 1902, 4. Januar.

—— Beethoven's neunte Sinfonie — ibid. 10. Januar.

—— Ein Thema und fünf Variationen — AMZ 29, Nr. 1.

Tscheschichin, Wsew. Geschichte der russischen Oper (1735—1900) — RMG 1901, Nr. 41 ff.

U., G. W. Die alte Orgel mit Elfenbein-Pfeifen in der Schloßkirche zu Schmalkalden — ZfI 22, Nr. 10.

Urban, Erich. Jung-Italien — General-Anzeiger für Oldenburg. 1901, 27. Nov.

—— Richard Strauß's »Feuersnot« — Mk 1, Nr. 5.

Urspruch, Anton. Zur bevorstehenden Aufführung meiner Komposition der Klopstock'schen »Frühlingsfeier« — AMZ 29, Nr. 1.

Vancsa, Max. »Unehrlich Volk« — NMP 11, Nr. 2 [Erwiderung an Weingartner (s. unten)].

Vessella, A. L'esecuzione della »Messa solenne« di Bach a Berlino — CM 2, Nr. 30.

Veth, Johanna. Mozart's »Tooverfluit« — WvM 9, Nr. 3.

Victori, J. Die Melodien unseres Ordinarium Missae — C 19, Nr. 1.

Weimar, G. Eine neue Passion — CEK 15, Nr. 11 [Behandelt das Passionsoratorium von Felix Woyrsch].

Weingartner, Felix. »Unehrlich Volk«. Ein polemisches Streiflicht — AMZ 29, Nr. 1.

Wickenhaußer, Richard. Brauchen wir Wagner-Vereine? — MWB 33, Nr. 1.

Wiehmayer, Theodor. Mängel im Bau der Klaviatur und ihre Beseitigung — AMZ 29, Nr. 3f. [mit Abbildungen].

Wilbrandt, Adolf. »Beethoven«. Prolog zum Zyklus der neun Beethoven'schen Sinfonien — Weihnachts-Beilage zur Vossischen Zeitung (Berlin) 1901, Nr. 603.

Winterfeld, A. von. M. Luther als Musiker — Christliche Welt (Leipzig) 1901, Nr. 44f.

—— Neues über Bismarck's Beziehungen zur Tonkunst — MMZ 23, Nr. 1.

Wolff, Th. »Die Barbaren« von Saint-Saëns. — Berliner Tageblatt 1901, Nr. 540.

Buchhändler-Kataloge.

Breitkopf & Härtel. Leipzig, Nürnbergerstraße 37. — 1) Musikverlags-Bericht 1901. Nach Gruppen geordnet. — 2) Musikverlags-Bericht 1901. Alphabetisch geordnet. — 3) Das Kirchenjahr. Ausgewählte geistliche Kompositionen für Kirche und Haus. — 4) Mitteilungen der Musikalienhandlung Breitkopf & Härtel, Januar 1902 (mit Tischbein's Mozartbild).

Kühl, W. H. Berlin, Jägerstraße 73. — Monthly Gazette of English Literature, und Bulletin mensuel des nouvelles publications françaises, November und Dezember 1901.

Liepmannssohn, Leo. Berlin, Bernburgerstraße 14. — 1) Katalog 152. Musik-Litteratur nebst einigen sehr seltenen, vorwiegend älteren Musikalien. Darunter Werke von P. Aaron, Agricola's Musica instrumentalis deudsch (ℳ 500), Corbette, Guitarre royale 1671 (ℳ 200), Flores musicae omnia cantus Gregoriani 1488 (ℳ 275), Gallot, Pièces de Luth (ℳ 160), Glarean's Isagoge (ℳ 150), die 6 Fuguetten von C. M. v. Weber 1798, sein erstes veröffentlichtes Werk (ℳ 40). — 2) XXX. Autographen-Versteigerung. Katalog einer schönen Autographen-Sammlung (Musiker, Dichter, Gelehrte, Fürsten u. s. w.), Briefe von Beethoven (und Musik), Berlioz, Bizet, Brahms, Bruckner, Bülow, Chopin, Haydn, Liszt (und Musik), Mendelssohn (u. a. Autograph aus seinem 8. Lebensjahre), Mozart, Raff, Rossini, Schubert (und Musik), Schuman, R. Strauß, Wagner (auch Musik und unediertes Gedicht), Weber, Joh. Walther (wichtiges Orgel-Manuskript von 365 Seiten).

Rosenthal, Jacques. München, Karlsstraße 10. — Katalog 29. Literarische Seltenheiten aus allen Gebieten. Musik S. 103—111, darunter: Carlo Amat, Guitarra española, 1639? (ℳ 200); autographes Orchesterstück von Beethoven (ℳ 500); Bracelli, Bilder von Instrumentenspielern 1599 (ℳ 200); Gafori, Angelicum ac divinum opus musicae 1508, Practica musicae 1496 (je ℳ 450); V. Galilei, Dialogo (ℳ 225); Keuchenthal, Kirchengesänge 1573 (ℳ 250); Lanfranco, Scintille 1533 (ℳ 450); Luscinius, Musurgia 1536 (ℳ 380); Martinez de Biscargui, Arte de canto llano 1531 (ℳ 480); Cl. Merulo, Toccate 1598—1604 (ℳ 450); Joh. Ott, Novum et insigne opus musicum 1537 (ℳ 250); Praspergius, Clarissima planae atque choralis musicae interpretatio 1507 (ℳ 300); Rhaw, Enchiridion 1531 (ℳ 120); G. Sanz, Instruccion 1674 (ℳ 175); zwei Stammbücher des Kantors Schade in Gotha mit 14 Kompositionen, Zeichnungen u. dgl. 1782—1826 (ℳ 450); Wollick, Opus aureum 1501 (ℳ 250) u. v. a.

Mitteilungen der „Internationalen Musikgesellschaft".

Berlin.

Am 15. Januar hielt die hiesige Ortsgruppe eine Geschäftssitzung ab, deren Tagesordnung die Vorbesprechung einer Neuorganisation der Ortsgruppe, sowie der Neuwahlen bildete. Die General-Diskussion drehte sich hauptsächlich um die Frage, ob in Zukunft neben den Vorträgen innerhalb der Ortsgruppe auch der praktischen Musik durch Aufführungen mehr Raum gewährt werden solle, was im Interesse der Propaganda von verschiedenen Rednern warm befürwortet wurde. Das Anerbieten des Herrn Konzertmeister Grünberg, im Februar mit seinem Orchester ein Konzert in der Ortsgruppe zu veranstalten, wurde mit allseitigem Danke angenommen. Den Schluß der Sitzung bildete eine Vorbesprechung der Neuwahlen für die kommenden drei Jahre.

H. Abert.

Leipzig.

Wie schon in dem Programm des ersten Abends in diesem Winter eine gewisse Rücksicht auf das bevorstehende Gewandhauskonzert genommen worden war — die Erinnerungsfeier für Friedrich Chrysander und die Besprechung seiner Händelreform fand statt kurz vor der Aufführung des Judas Maccabäus — so war auch für den zweiten Versammlungsabend der Ortsgruppe, der Dienstag, den 7. Januar im Künstlerhause abgehalten wurde, die Wahl des Vortragsthemas mit bestimmt worden durch das Programm des nächsten Gewandhauskonzertes. Es enthielt dieses von großen Werken die Faustsymphonie und den Totentanz von Liszt, und die Ouverture zur Iphigenie in Aulis von Gluck mit Wagner's Schluß. Wiederum war es Herr Dr. Arthur Prüfer, der im Hinblick auf diese Aufführungen in einem fesselnden Vortrage die geschichtliche Entwicklung der Programmmusik darstellte, mit besonderer Berücksichtigung von Joh. Kuhnaus biblischen Historien (1701) bis zur symphonischen Dichtung Franz Liszt's. Ausgehend von der Definition, daß in der Programmmusik nicht nur ein musikalischer Empfindungsgehalt gegeben, sondern bestimmte Vorgänge tonlich abgebildet und dargestellt werden sollen, bezeichnete der Redner als den Ursprung aller Programmmusik den Nachahmungstrieb des Menschen, der so alt ist, wie die Menschheit selbst und den wir noch heute beim Kinde und so auch in der Kindheit der Völker wirksam finden. Wie das künstlerische Bestreben über die bloße Naturnachahmung durch Tonmalerei bald hinausgeht, wie es sich erweitert und vertieft, zeigte der Redner an der Entwicklung der Programmmusik bei den Griechen und an der älteren abendländischen Programmmusik. Bei dem deutschen Meister, der als erster sich ganz besonders emporhebt über die tonspielerische Tändelei der älteren Vertreter dieser Kunstrichtung, bei Joh. Kuhnau, verweilte der Redner länger, schilderte seine Persönlichkeit und seine Werke und besprach dann die »biblischen Historien« (1700). In diesen sechs Programmsonaten für Klavier will der Komponist, wie er in den Vorreden selbst ausspricht, bestimmte Erzählungen und Vorstellungen aus der biblischen Geschichte musikalisch darstellen, wobei er sich der großen Schwierigkeit wohl bewußt ist, durch ein instrumentales Ausdrucksmittel deutlich zu charakterisieren, sodaß z. B. die Klage des Hiskias nicht verwechselt werde mit dem Weinen Petri. Besonders eingehend behandelte der Redner die zweite und vierte Sonate, die beide in ihren charakteristischsten Teilen von Herrn Fritz von Bose der Zuhörerschaft vorgetragen wurden. Sonate Nr. 2 schildert den »von David vermittels der Musik kurierten Saul«, Sonate Nr. 4 den »totkranken und wiedergenesenen Hiskias«. Von letzterer trug Herr von Bose den besonders schönen ersten Satz vor, die »Wehklage«, bei der der Choral »Wenn ich einmal soll scheiden« als Hauptmelodie verwendet ist. — Weiterhin wurde die Entwicklung der Programmmusik verfolgt bei Bach und Händel, sowie bei den Symphonikern. Auch die Sonderentwicklung der Programmouverture wurde kurz dargestellt, wobei der Redner die Auffassung Wagner's von dem Programm der Gluckschen Ouverture zur Iphigenie in Aulis, wiederum von Herrn von Bose am Klavier unterstützt, erläuterte. Beethoven's Bedeutung für diesen Kunstzweig, wie sie sich besonders in seinen letzten Werken entwickelt hat, wurde hierauf besprochen; die Skizze zur zehnten Symphonie unter anderem ist in dieser Beziehung vornehmlich wichtig. Von Beethoven nimmt dann die große Blüte der Programmmusik im 19. Jahrhundert ihren Ausgang, die in Hektor Berlioz und Franz Liszt ihre höchste Entfaltung erreichte. Zum Schluß erläuterte der Redner das Programm der Faustsymphonie und des Totentanzes. — Die Zuhörerschaft belohnte mit lebhaftem Beifall die anschaulichen Darstellungen des Redners, sowie auch die charakteristischen musikalischen Erläuterungen, mit denen Herr von Bose auf einem, von Herrn Julius Blüthner zur Verfügung gestellten, klangschönen Flügel die Anwesenden erfreut hatte. **Martin Seydel.**

Kopenhagen.

Die hiesige Abteilung versammelte schon wieder ihre Mitglieder zu einer Sitzung am 20. Januar im Musikkonservatorium. Herr cand. theol. Thuren hielt einen längeren Vortrag über Volkslied (und Tanz) auf den Färöer — worin er erstens viel kulturell und folkloristisch Interessantes über die stationären Verhältnisse auf den abseits liegenden dänischen Felseninseln brachte, dann des näheren die Resultate seiner Studien über die Tanz- und Singweisen und seine Niederschriften derselben klarlegte. Da die Sammelbände eine Abhandlung ähnlichen Inhalts von Herrn Thuren enthalten, so beschränken wir uns hier auf die kurze Meldung über den interessanten Vortrag.

Will. Behrend.

Neue Mitglieder.

Ahnger, Fräulein Alexandra. Andreegatan 4/6, Helsingfors (Finnland).
Einstein, Alfred, stud. phil. Herzog Heinrichstraße 4 II, München.
Horn, von, Assistenzarzt. Leipzigerstraße 25, Meiningen.
Lowtzky, Hermann, Tonkünstler. Waldstraße 51, G.-G. I r., Leipzig.
Möckel, Otto, Geigenbauer. Uhlandstraße 193, Charlottenburg.
Mofsdorf, Fräulein Sascha, stud. mus., Christianstraße 33 I, Dresden.-A.

Änderungen der Mitgliederliste.

Istel, Dr. Edgar, in München, jetzt Schnorrstraße 10 pt.
Rosenthal, Dr. Felix, in Wien, jetzt Ohlauer Stadtgraben 21, Breslau.
Thomas, Dr. W. A., Direktor des Thomas-Konservatoriums in Freiburg i. B., jetzt Burgunderstraße 6.

Druckfehler.

Heft 4, S. 175 f. muß Ur-Tonart statt Hr-Tonart gelesen werden; S. 175 muß es selbstverständlich Wotjaken statt Woljaken heißen.

Inhalt des gleichzeitig erscheinenden Sammelbandes.

Ausgegeben am 1. Februar 1902.

Für die Redaktion verantwortlich: Professor Dr. O. Fleischer, Berlin W., Motzstr. 17.
Mitverantwortlich: Dr. H. Abert, Berlin, Lützowplatz 14.
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig.





2. Ortsgruppen mit ihren Vorständen.

Ann Arbor, Mich.: Prof. *A. Stanley*.
Basel: Dr. *Karl Nef*.
Berlin: Prof. Dr. *O. Fleischer*.
Bern: Prof. Dr. *A. Thürlings*.
Bonn: Dr. *L. Scheibler* Göbenstr. 4.
Breslau: Prof. Dr. *J. Schäffer*.
Brüssel: Direktor Prof. *Aug. Gevaert*.
Cambridge, **Mass.**: Miss *A. C. Fletcher*, Harvard University.
Darmstadt: Privatdozent Dr. *W. Nagel*.
Düsseldorf: Musikdir. Prof. *Buths*.
Essen: *L. Riemann*.
Etschmiadzin: Archimandrit *K. Keworkian*.
Frankfurt a. M.: Dr. *Frank L. Limbert*, Cronbergerstr. 8.
Genf: Direktor *C. H. Richter*, 4 Boul. helvétique.
Hamburg: Prof. *E. Krause*, Neust. Fuhlentwiete 78.
Hannover: Musikdirektor *K. Weigel*, Veilchenstrasse 2 a.
Heidelberg: Prof. Dr. *Ph. Wolfrum*.
Helsingfors: Direktor Dr. *M. Wegelius*, Unionsgatan 17.
Kassel: Hofkapellmeister Dr. *Franz Beier*.
Königsberg, Ostpr.: vacat.
Kopenhagen: Dr. *A. Hammerich*, St. Blichersvej 18, F.
Leipzig: Privatdozent Dr. *Arthur Prüfer*.
London: Musical Association, President: Sir *Hubert Parry*.
Lübeck: Musikdirektor Prof. *C. Stiehl*.
Mailand: Bibliothekar *E. de Guarinoni*.
München: Professor Dr. *A. Sandberger*, Prinzregentenstrasse 48.
St. Petersburg: Excellenz Baron *C. von Stackelberg*.
Strafsburg i. E.: Prof. Dr. *Fr. Spitta*, Schwarzwaldstr. 4.
Stuttgart: vacat.
Tiflis: Kaiserl. Russ. Musikdirektor *Basil Korganow*.
Warschau: Warschauer Philharmonie (Filharmonii Warszawskiej).
Winterthur: Dr. *E. Radecke*.
Wien: Prof. Dr. *G. Adler*, XIX/I. Cottage, Lannergasse 9.

3. Central-Geschäftsstelle.

Vorsitzender: Prof. Dr. O. Fleischer, Berlin W. 30, Motzstr. 17.
Kassirer: Breitkopf & Härtel, Leipzig, Nürnbergerstr. 36.
Sekretär: Dr. *J. Wolf*.
Beisitzer: Major Dr. *O. Körte*.
Dr. *H. Abert*.

Korrespondierende Mitglieder:
für England: Dr. *Ch. Maclean*, London.
- **Frankreich:** Professor *L. Dauriac*, Paris.
für Österreich: Dr. *R. Hirschfeld*, Wien.
- **Rufsland:** Redakteur *N. F. Findeisen*, St. Petersburg.
- **Skandinavien:** Dr. *A. Hammerich*, Kopenhagen.
- **Vereinigte Staaten von Amerika:** Prof. *A. Stanley*. Ann Arbor (Mich.).

4. Kartell-Vereine:

Musical Association in London, President: Sir *Hubert Parry*.
Vereeniging voor Noord-Nederlands Muziekgeschiedenis, Voorzitter: *D. F. Scheurleer*, Haag.



Die vierte Mitglieder-Liste ist erschienen.





ZEITSCHRIFT

DER

INTERNATIONALEN MUSIK-GESELLSCHAFT

Jahrgang III * Heft 6

März 1902.

INHALT



LEIPZIG

DRUCK UND VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL.




Die

Internationale Musikgesellschaft

besteht gegenwärtig aus folgenden Abteilungen:

1. Sektionen.

Belgien: Direktor des Kgl. Konservatoriums Professor *A. Gevaert*, Brüssel.
Direktor des Kgl. Konservatorium-Museums *V. Mahillon*, Brüssel-Boitsfort, Villa Matvie.

Dänemark: Dr. *A. Hammerich*, Kopenhagen F., St. Blichersvej 18.

Deutschland, und zwar in

Baden: Professor Dr. *Ph. Wolfrum*, Heidelberg.

Bayern: Professor Dr. *A. Sandberger*, München, Prinzregentenstr. 48.

Elsafs-Lothringen: Professor Dr. *F. Spitta*, Straßburg, Schwarzwaldstr. 4.

Norddeutschland: Professor Dr. *O. Fleischer*, Berlin W., Motzstr. 17.
Excellenz Freiherr D. Dr. *R. v. Liliencron*, Schleswig.
Professor Dr. *C. Stumpf*, Berlin W., Nürnbergerstr. 14/15.

Sachsen: Professor Dr. *H. Kretzschmar*, Gaschwitz bei Leipzig.

Württemberg: vacat.

Finnland: Direktor des Musikinstitutes Dr. *M. Wegelius*, Helsingfors.

Frankreich: Professor Dr. *L. Dauriac*, Paris, 6 rue Val de grâce.
P. A. Dechevrens, O. J., Paris, 26 rue Lhomond.
Professor *M. Lussy*, Paris, 73 boulevard Beaumarchais.
Professor *A. Pougin*, Paris, 135 faubourg Poissonnière.

Grofsbritannien u. Irland: „English Committee of the Internationale Musikgesellschaft":
Sir *Hubert Parry*, President,
Mr. *Otto Goldschmidt*, Vice president,
MM. *Bridge*, *Cummings*, *Hadow*, *Mackenzie*, *Maclean*, *Maitland*, *Mc Naught*, *Niecks*, *Prout*, *Squire*, *Stanford*, *Taylor*.

Italien: Bibliothekar am Kgl. Konservatorium Professor *E. de Guarinoni*, Mailand.
Dr. *J. Wolf*, Berlin W., Augsburgerstr. 80.

Niederlande: *D. F. Scheurleer*, Haag.
Dr. *M. Seiffert*, Berlin W., Göbenstr. 28.

Österreich: Professor Dr. *G. Adler*, Wien XIX/I. Cottage, Lannergasse 9.

Ost-Indien: Dr. *A. M. Pathan*, Musician to H. H. the Maharaja, Baroda.

Rufsland (europäisches): Kommission zur Ausarbeitung der Statuten für die Sektion:
Serge Juferoff, *Liberius Sacchetti* und Excellenz Baron *C. von Stackelberg*, St. Petersburg.

Schweden: Dr. *Svedbom*, Sekretär der Kgl. Musik-Akademie, Stockholm.

Schweiz: Direktor der Akademie der Musik *C. H. Richter*, Genf, 4 Boulevard helvétique

Spanien: Académico und Professor *F. Pedrell*, Madrid, San Quintin 4.

Vereinigte Staaten von Amerika: Professor Dr. *A. Stanley*, Ann Arbor (Mich.).
Miss *Alice C. Fletcher*, Harvard University, Cambridge (Mass.).

Fortsetzung auf der 3. Umschlagseite.




ZEITSCHRIFT

DER

INTERNATIONALEN MUSIKGESELLSCHAFT.

Heft 6. Dritter Jahrgang. **1902.**

Erscheint monatlich. Für Mitglieder der Internationalen Musikgesellschaft kostenfrei, für Nichtmitglieder 10 ℳ. Anzeigen 25 ₰ für die 2gespaltene Petitzeile. Beilagen 15 ℳ.

Choral Singing in the West Riding of Yorkshire.

Whatever may be the position of England with regard to the art of music, it has from early times shown a peculiar sympathy with concerted vocal music. In Elizabethan times the English madrigalists were in the front rank of composers, and, to go still further back, the famous thirteenth century Rota, "Sumer is icumen in", is not easily explicable save on the grounds of an extraordinarily advanced technique. And, correlative to the creation of vocal music, the English people have always been proficient in its performance. A well-known passage from the "Cambriae Descriptio" of Giraldus Cambrensis, or Gerald Barry, is so much in point that I must, in spite of its familiarity to all musical students, quote the translation given in Chappell's "Old English Popular Music" (1893 edition, p. 6).

"The Britons do not sing their tunes in unison, like the inhabitants of other countries, but in different parts. So that when a company of singers meets to sing, as is usual in this country, as many different parts are heard as there are singers, who all finally unite in consonance and organic melody, under the softness of B flat. (sic.) In the northern parts of Britain beyond the Humber, and on the borders of Yorkshire, the inhabitants make use of a similar kind of symphonious harmony in singing, but with only two differences or varieties of tone and voice, the one murmuring the under part, the other singing the upper in a manner equally soft and pleasing. This they do, not so much by art, as by a habit peculiar to themselves, which long practice has rendered almost natural, and this method of singing has taken such deep root among this people, that hardly any melody is accustomed to be uttered simply, or otherwise than in many parts by the former, and in two parts by the latter. And what is more astonishing, their children, as soon as they begin to sing, adopt the same manner. But as not all

the English, but only those of the North, sing in this manner, I believe that they had this art at first, like their language, from the Danes and Norwegians, who were more frequently accustomed to occupy, as well as longer to retain, possession of those parts of the island."

This was written in or about the year 1185, but it remains true to this day. In Yorkshire, and especially along the Southwestern border of this extensive county, the largest in England, the people love singing, and greatly prefer part-singing to unison singing. Even now they will not be content to sing in unison a popular melody, but some of the singers will extemporise a counterpoint. When singing hymns in church, many who have not the music before them, or who perhaps could not read it if they had, will manufacture an under-part for themselves. This practice, which is popularly known as "singing seconds", is of course calculated to preduce a most unpleasant confusion, but it is certainly evidence of a natural aptitude, which finds a more legitimate outlet in the oratorios or cantatas sung by the innumerable choral societies of the county.

The West Riding, in which the vocal prowess of Yorkshire is concentrated, produces perhaps the finest choral material in the world, but is not otherwise very distinguished in its relationship to music. Not only has it produced no composers of eminence — (Sterndale Bennett, though born at Sheffield, is not a real exception, for he was a Yorkshireman only by the accident of birth, not by either ancestry or education), — but few if any solo vocalists from this part of the country have achieved a place in the highest rank. Parenthetically it may be added that a very large proportion of our best native vocalists came from the Western counties, or from Wales. For choral effects however the Yorkshire voices are singularly well suited. They have tremendous weight and vigour, and splendid sonority. The sopranos are rich and brilliant, the basses have an enormous volume of tone, and a certain ringing quality that is quite unique. The other voices are less remarkable, except for power. The contraltos have a rich velvety tone, but are not particularly distinguished, while the tenors furnish by far the least satisfactory section of the chorus. The true tenor quality of timbre is quite the exception, and the typical voice one meets with has been roughly but not inexpressively styled a "forced-up baritone". The Midland counties are more productive of genuine tenor voices, and it has been said that in selecting voices for a Birmingham Musical Festival it was possible to exclude all tenors who did not possess the recognised tenor timbre. For all this, the Yorkshire tenors blend well in the ensemble, for which the more strident quality of their voices is perhaps not badly suited. The vigorous attack of a typical Yorkshire choir, the effect of the sudden

impact of the voices, strong, rich and full, this it is that lingers longest in the memory of those who have heard oratorio in the West Riding of Yorkshire.

It is necessary, when speaking of a "Yorkshire chorus", to make a very rigid limitation in favour of the West Riding of the county, if not indeed a still further restriction in favour of the manufacturing districts of the Riding. Of course the large manufacturing towns, Leeds, Sheffield, Bradford, Huddersfield, Halifax, Barnsley, Dewsbury, Keighley for instance, have an obvious advantage in that their large population affords a great selection of voices; but quite apart from the question of quantity, there is a very manifest deterioration in the quality of voices so soon as we leave the manufacturing districts for the agricultural half, or more than half, of the Riding. I do not propose to attempt to find any solution for a problem that has puzzled many people, and of which, so far as I am aware, no satisfactory solution has been offered; but it is a singular fact that a considerable proportion of the strongest choirs consists of factory-workers, with, to all appearances, a poor physique, and living in crowded, smoke-laden towns, amid dull and depressing surroundings. Anything more repellent than a northern manufacturing town, with its mean streets, sordid buildings, and unrelieved hideousness, it is quite beyond one's imagination to conceive, and it may well be argued that the desire for some relief, for some contrast to their environment, had driven some of the people to song, as it drives others to drink.

Handel's oratorios have been the delight of the West Riding for a century and a half, and it is easy to understand their popularity. It is impossible to imagine any music better suited to such singers as I have endeavoured to describe than Handel's. Its broad, diatonic effects, its majestic simplicity, its great weight and masculine force, — these are qualities which a West Riding choir can well realize. I suppose there is no district all the world over that hears so much of Handel's "Messiah". There are few choral societies in the Riding that do not contribute year by year to the celebration of Christmas-tide by performing this oratorio. Unfortunately this familiarity has produced an accretion of traditions, many of which would be "more honoured in the breach than in the observance", but in spirit Handel's music receives thoroughly sympathetic treatment. In process of time other composers have been adopted by Yorkshire choral societies, but progress has been slow. Three things have proved especial hindrances. First of all is the innate conservatism of the people, who look with suspicion on all that is new. In the second place the West Riding singers, being virtuosi in their way, have an inclination to adopt the attitude of the virtuoso, and to regard music chiefly as an opportunity for the display of their prowess, and value it

just in proportion to its capacity for bringing them glory. In a word, they seem to think the composer should be minister to their requirements, not that they should be content to act simply as interpreters of his ideas. But perhaps the greatest obstacle to advance is the fact that in the English provinces orchestral music lags so very far behind choral. Instead of the efficient conductor of a permanent town orchestra, the organist of the parish church is the normal centre of musical life in an English provincial town; and this sufficiently indicates the state of affairs for my present purpose. A "scratch band", by which is meant a number of instrumentalists, more or less efficient, who hail from here, there, and anywhere, got together for the occasion, can never produce the results achieved by a permanent, properly organized body, accustomed to play together under the same conductor. In the larger towns there are of course many skilled musicians, but what can be expected of them when they have to perform a modern work such as, for instance, the "German Requiem", after a single afternoon rehearsal, at which, in most cases, the chorus is not present? Handel's music of course presents no great difficulty of execution, but even it requires more crispness and neatness than it often receives. Mendelssohn's, which still affords the average English chorus-singer a standard of taste by which he tests all other composers, mostly to their disadvantage, is also so familiar that it generally meets with justice, but old amateurs can remember the day when orchestral players regarded it as "new-fangled" and difficult.

The position, to put it shortly, is that in the practice and appreciation of orchestral music we are in provincial England more than half-a-century behind the times, and this acts to the prejudice of choral music, making it practically almost impossible to give adequate performances of works more advanced in technique than Mendelssohn's. So far as Lancashire and Yorkshire are concerned, they can have recourse to the fine Manchester orchestra founded by the late Sir Charles Hallé, and never better equipped or more efficient than it is now under Hans Richter, but, apart from the question of cost, which is prohibitive to most of the struggling choral societies, it is far better that each district should rely on its own resources.

As a natural corollary to the neglect of orchestral music, and the consequent difficulty experienced in performing modern choral works in which the orchestra takes a prominent share, we find that there is but little desire, on the part of either choral societies or public, to leave the old and well-beaten track. There are many large and well-equipped societies in the West Riding that are content, year after year, to ring the changes on Handel and Mendelssohn, with an occasional addition of some other composer whose music is not too unlike that of their fa-

vourite composer to be regarded as impracticable, and perhaps, for the sake of "patriotism", a cantata by a native musician, "conducted by the composer". I recollect one amusing instance of the narrow outlook of these local musicians, where one of the most Philistine of their societies announced a performance of "The Stabat Mater", obviously ignorant of the fact that any other composer than Rossini had ever set the "Stabat Mater" to music! This is, of course, an extreme case, but even where choral societies show a little enterprise, and a desire to keep up to the times, they are hindered by a half-educated public, too lazy to care to enlarge its very limited knowledge, and on whom unfortunately they are dependent for support. "Messiah", "Judas Maccabaeus", "Elijah", and the "Hymn of Praise" can always be depended upon to secure an audience, and Berlioz's "Faust" and Sullivan's "Golden Legend" have an undoubted popularity; but there is in provincial England a certain risk in going far beyond this list.

It is true that a Yorkshire chorus does not as a rule appear to advantage in modern works in which the dramatic element is prominent, but this is not so much because of lack of ability as from lack of experience, to which must be added, in not a few cases, the want of competent choir-masters. A teacher can hardly impart more than he possesses, and too many choir trainers have no more than a certain comprehension of the purely mechanical part of their business. They have an appreciation of the subtle moods of modern music, and in not a few cases their lack of general culture — though this is less conspicuous than it used to be — is a grievous hindrance to their understanding of the works they are called upon to interpret.

And if the limitations of some teachers must be reckoned among the difficulties against which choral music in Yorkshire has to contend, the unwillingness of the West Riding choristers to learn is perhaps a still more striking obstacle, and one of more frequent occurrence. The independence and self-respect of Yorkshire people are among their good qualities, but they are apt to exaggerate these virtues until they become highly objectionable caricatures. The flattery of composers who have come from the Metropolis, where choral singing is at a low ebb, to direct their works, has gone beyond the bounds of due encouragement, and has combined with a feeling of local patriotism to inculcate the belief that improvement is impossible. The conceit of the virtuoso is proverbial, and the Yorkshire singers, being as I have said, virtuosi in their way, are not devoid of this mark of virtuosity. They too often seem to think that music should be written simply to show off their powers to advantage, and are ready enough to find that a composer "does not understand writing for the voice" if his music is strange, difficult of compre-

hension, or not written with a view to vocal effect. This is greatly to be deprecated, not least by those who realize and admire the extraordinary capacities of a Yorkshire chorus. There is, indeed, no finer body of voices to be found anywhere than a picked body of West Riding singers, trained by an artistic and inspiring teacher; but their capacities must be sadly limited so soon as they cherish the notion that improvement is impossible.

One other hindrance to progress remains to be mentioned; the tendency to increase the size of the chorus till it becomes unwieldy, and quite out of proportion to the orchestra. It requires exceptional power to exercise control over a body of three or four hundred voices, and a chorus of such dimensions is apt to drown all the finer orchestral effects, especially when the band rarely exceeds 70 or 80 players. This is, however, somewhat of a side issue not peculiar to Yorkshire, and it has been dealt with fully and forcibly by Prof. Ebenezer Prout, in a paper read before the Incorporated Society of Musicians, more than a year ago.

Leeds. **Herbert Thompson.**

Die Meistersinger in Rom.

Wenn eines der Hauptwerke Richard Wagner's in einer größeren Stadt Italiens und vollends in der Hauptstadt zum ersten Mal aufgeführt wird, so ist dies ein Ereignis im vollen Sinne des Wortes nicht nur für das Musikleben dieser Stadt sondern für die Musikgeschichte überhaupt. Noch vor zwanzig Jahren hätte ein solcher Versuch nicht mehr Wert als den eines Versuches gehabt, wie man denn der »historisch« gewordenen ersten Bologneser Lohengrin-Aufführung allenthalben entschieden zu viel Wichtigkeit beigelegt hat; jetzt ist Wagner's Stellung in der Kunstgeschichte, oder vielmehr in der Geschichte des europäischen Geisteslebens eine solche geworden, daß man, wie man auch über den Wert und die Zukunft seiner Werke urteilen mag, den Einzug der Meistersinger in Rom nicht wie eine beliebige Première mit ein paar Worten von guter Aufführung und glänzendem Erfolge abthun darf. Solche Notizen, die durch die Tageszeitungen gingen um sofort in der Flut der Allerweltsnachrichten zu verschwinden, könnten späteren Historikern als Quellenmaterial dienen und zu recht unglaubwürdigen Darstellungen Anlaß geben; es lohnt also, der Sache etwas näher zu treten; die Rücksicht auf ihre allgemeine Bedeutung mag es dabei rechtfertigen, wenn das nur momentan interessierende anekdotenhafte Beiwerk möglichst unterdrückt wird. Es soll zum Beispiel keiner der Darsteller mit Namen genannt werden; sie verdienen es alle nicht, obgleich fast keiner seine Partie vollständig verdarb.

Über die Aufführung als solche ist wenig zu sagen. Das bemerkenswerteste an ihr sind die ungeheuren Kürzungen, die das Werk ungefähr auf die Hälfte seines Originalumfanges reduzierten und von der Handlung ge-

wissermaßen nur das Gerippe übrig ließen. Indessen wäre es verkehrt, sich hierüber gesinnungstüchtig zu entsetzen; man soll in einem derartigen Falle nicht nur den Bayreuther Maßstab bei Seite legen sondern auch bedenken, daß, was für jede deutsche Bühne ein Verbrechen wäre, hier eine unvermeidliche Konsequenz des Aufführungsbeschlusses ist. In Italien geht man nun einmal erst gegen neun Uhr ins Theater; wollte man eine Vorstellung erheblich früher beginnen lassen, man würde, bei der allgemeinen Gleichmäßigkeit der äußeren Lebensweise, die Menschen um ihre Hauptmahlzeit zu bringen versuchen und niemanden auf die Bühne oder gar in den Zuschauerraum bekommen. Nun dauern die Meistersinger bei vollständiger Wiedergabe in den richtigen Zeitmaßen und mit entsprechenden Ruhepausen an sechs Stunden; einige Ausdehnung der üblichen Schranken läßt man sich ja gefallen, wie denn hier das Quintett gerade um Mitternacht seinen »Bis«-Ruf erhielt, aber selbst Herr d'Annunzio mußte es kürzlich schwer büßen, daß sich die pompös einstudierte erste Aufführung seiner »Francesca da Rimini« bis nach zwei Uhr Morgens hinzog. Bei einer neuen, fremden, schweren Musik war an solche Excesse nicht zu denken, folglich waren Striche notwendig, bei denen der Sinn der Dichtung nicht mehr litt als er ohnehin durch die Übersetzung in eine fernliegende Sprache leiden mußte, und was die Musik anbetrifft, so hat ja Wagner selbst durch ausgiebige Wiederholungen dafür gesorgt, daß selbst bei sehr weitgehenden Reduktionen dem Hörer das eigentlich Erfundene nicht verloren geht. Die Masse der Verarbeitung aber, auch die der feineren Détails, hätte hier höchstens belastend gewirkt.

Wenn so die Aufführung dem Werke nur den Weg ebnen konnte, indem sie es verkürzte, hat sie im Übrigen den Durchschnitt der landesüblichen Leistungen weit übertroffen. Zum ersten Male seit vielen Jahren konnte man in Rom einen wohldisziplinierten, leidlich klingenden und selbst der Polyphonie gewachsenen Chor zu hören bekommen; daß die Leute sich nicht bewegten, sondern nach dem Schlendrian der alten Opernschablone die Bühne wie angewurzelt in zwei symmetrischen Haufen flankierten, zwischen denen sich in der Prügelszene mit derselben Ruhe zwei Paare balletartig balgten, in den anderen Akten die Liebhaber ihre verschiedenartigen, hier aber ziemlich gleichförmig wirkenden Werbelieder zum Vortrage brachten — dies und vieles ähnliche konnte ja nicht gerade das Verständnis der Handlung erleichtern oder die unsäglich wichtige Stimmung herbeizaubern; aber allzu genau pflegt man es mit der Illusion in diesen hell erleuchteten Theatern ohnehin nicht zu nehmen, folglich ist ein perfekter Realismus der Mimik kein Haupterfordernis. Die rein gesangliche Leistung bleibt darum nicht minder achtbar und außerordentlich. Ebenso brav hielt sich das Orchester; kein Tempo ward vergriffen, kein wichtiger Einsatz verfehlt, keine störende Unreinheit bemerkbar. Aber die negativen Vorzüge reichen nicht aus. Jene Stimmung, die unfaßbare, deren bloßer unübersetzbarer Name den intelligenten Ausländern so viele Schwierigkeiten bereitet, während er in Deutschland selbst bis zum Überdrusse gedankenlos gemißbraucht wird — sie wollte und konnte nicht aufkommen. Sie hätte aber, trotzdem sie im Wesentlichen zu den Imponderabilien jedes Theaterabends gehört, doch wenigstens bis zu einem gewissen Grade trotz aller scenischen Mängel aufkommen können, wenn der Orchesterdirigent das Werk verstanden und etwas anderes praestiert hätte als die bloße, kühle, nüchterne Korrektheit. Da

außerdem die Solosänger eben nur Sänger waren, nichts anderes, so verhielten sich diese Meistersinger zu dem, was sie sein sollten, fast wie eine Karikatur, oder besser wie ein Öldruck zu einem Bilde, wie ein Phonographenprodukt zu einem Liede das aus der Kehle quillt; wo keine Wärme wirkt, kann keine Wärme entstehen, und bei der ungewohnten Härte des Stiles wäre es nicht zu verwundern gewesen, wenn das Publikum der »Novität« ein regelrechtes, lärmendes Fiasko bereitet hätte. Statt dessen zeigte es eine bewundernswürdige Geduld, es übertraf sich selber, es verdient diesmal mehr Anerkennung als die Direktion. Allerdings war es nicht zahlreich; die hohen Eintrittspreise und die gänzliche Abwesenheit berühmter Kehlvirtuosen hatten schon bei der ersten Aufführung das Gros der Neugierigen wie der Habitués abgeschreckt; die zweite und dritte waren fast ganz leer. Die Wenigen aber, die gekommen waren, entdeckten zu ihrer Freude einige unerwartete Knalleffekte und verlangten daher nicht nur das Quintett, sondern auch das erste Vorspiel und sogar die Prügelscene zweimal zu hören: daß Walters Lyrik und die Perle des Werkes, das dritte Vorspiel, ganz spurlos verhallten, zeugt nur von der Unfähigkeit des Tenoristen wie des Kapellmeisters. Am Schlusse dröhnten wieder einige Beckenschläge nebst reichlichen Trompetenfanfaren; so wurde die gute Laune der Hörer im wichtigsten Augenblicke wieder geweckt und die Ehre des Abends gerettet. Von einem ernstlichen Erfolge kann jedoch keine Rede sein; zu einem solchen gehörte irgend welche Nachwirkung des Werkes, das statt dessen von jedem, der es nicht vorher kannte, binnen wenigen Tagen vergessen sein wird.

Aber die Komik, wird man fragen, schlug denn die nicht wenigstens ein? Gab es nicht wenigstens einen Heiterkeitserfolg? Nein, denn gelacht wurde an dem ganzen Abend überhaupt nicht, außer ein klein wenig am Anfange der Prügelscene, schüchtern, kaum bemerkbar. Die Laute, das Stierhorn, der Nachtwächter, das Gemerk, die Litaneien, die Lehrbuben, selbst David wurden unverbrüchlich ernst genommen. Beckmesser bewegte sich mit vieler Würde und sang mit edler Stimme sein Ständchen so schön, daß es durchaus wie eine echte lyrische Serenade wirkte und den Meisten offenbar mehr gefiel als das schwächliche Girren des Tenors. Man konnte sich die Noten zu »Den Tag seh ich erscheinen« so bequem behalten, sie boten etwas zum Nachträllern, und da sie in dem späteren Teile der nachfolgenden Prügelscene so oft wiederkehrten, wo sie sich aus dem ziemlich blassen Lärm der Oberstimmen um so vernehmlicher abhoben, da im römischen Orchester die Posaunen brutal und die Violinen kümmerlich funktionieren, so gewann das Publikum einen musikalisch animierenden Eindruck, den es gerne noch einmal genießen wollte. Nur so erklärt sich der »Bis«-Ruf, keineswegs etwa aus der Wirkung des wunderbaren Nachspiels, das vielmehr ebenso matt und geistlos heruntergespielt wurde wie das Vorspiel zum dritten Akte. All der Zauber, der schon in dem süßen Weben des nächtlichen H-dur-Themas liegt, ging hier ebenso verloren, wie wenn dieses Thema früher oder später, zum Beispiel in Hans Sachsens Wahnmonolog erscheint; und des Nachtwächters Strophe klang vor wie nach der großen Rauferei nur pathetisch, keineswegs humoristisch. Als Komödie konnten also die Meistersinger nicht einschlagen; aber freilich, ihr rein melodischer Gehalt ist so groß, daß sie selbst in ganz unvorbereiteten Hörern den unvertilgbaren Sinn des Südländers für Gesang und Gesangskunst weckten;

nur diese Momente und die den C-dur-Schlüssen innewohnende nordische Barbarenkraft, von der sich die Mittelmeervölker so oft imponieren lassen, bewirkten statt des sonst schwer vermeidlichen Skandales eine »freundliche« Aufnahme, einen Scheinerfolg.

Noch ist von dem Kerne des Werkes nicht die Rede gewesen, von derjenigen Gestalt, in der nicht nur alle dramatischen Fäden zusammenlaufen, sondern sich mit der Hauptidee des Erfinders sein gesamtes Wollen und Können am reinsten und kraftvollsten inkarniert: Hans Sachs. In Hans Sachs sehen viele Wagner's höchste Schöpfung; sicher ist, daß auf ihm das Verständnis der Meistersinger beruht, mit ihm das Werk gleichsam von der ersten bis zur letzten Note steht und fällt. Bei der römischen Aufführung trat diese Gestalt durchaus zurück. Daß man die doktrinären Ansprachen erheblich kürzte und die tendenziöse Schlußrede fast ganz wegließ, war freilich durch auswärtige Praxis autorisiert und gewiß kein Fehler; bedenklicher ist es schon, daß selbst der Wahnmonolog nicht verschont bleibt, sondern seinen ersten Teil bis zu der Stelle »Wie friedsam treuer Sitten« einbüßen muß; aber verhängnisvoll wird hier der totale Mangel an dramatischem Interesse, an Fähigkeit zum Beispiel die scenischen und orchestralen Bewegungen in Einklang zu bringen. Wie David hier meistens nicht sichtbar ist, wenn in den Geigen- oder Bläserstaccati sein Motiv trippelt; wie das Liebespaar unter der Laube im zweiten Akte beim besten Willen nicht weiß, was es anfangen soll; wie die Frauen in der Prügelscene auf zwei Balkons gepfercht stehen statt an ihren Fenstern erst die Hände zu ringen und dann Wasser auf die erhitzten Kämpfer zu gießen; wie Beckmesser gewöhnlich seine Laute behufs ungestörter Gestikulation unter dem Arme hält, während die Harfe ihn von unten vergeblich an seine Begleiterpflichten mahnt, so konnte auch Hans Sachs trotz offenbar guter Absichten schon deshalb nicht zur Geltung kommen, weil ihn das Ensemble nicht emporhob. Der Darsteller, meist in pfirsichfarbene Prachtstoffe gekleidet, stimmlich wohl begabt, that auch als Schauspieler sein bestes und brachte es fertig, das herrliche Nachspiel des ersten Aktes, das sogar in Kulturländern oft unter dem Beifallgebrause einer ungebildeten Zuhörerschaft verloren geht, mimisch zu agieren: hier ward er durch kein Klatschen gestört, einfach weil die große Steigerung der vorhergehenden Scene, das höllische Treiben der geistigen Rauferei, so farblos heruntergespielt wurde, daß eben kein Beifall möglich war. Um so ratloser stand man den plötzlichen Beckenschlägen und dem einsamen Sänger — denn die Bühne leert sich im Nu, ohne Gedräng und Gewirr — gegenüber; man begreift nicht recht, warum der pfirsichfarbene Baryton, der bis dahin gar nicht mehr zu bedeuten hatte als jeder andere Chorist, übrig bleibt und so verzweifelt die Arme gen Himmel streckt. Im zweiten Akte soll er durch einen grellen Lichtstrahl Evchens Entführung verhindern; der Lichtstrahl blieb aber aus, obgleich er doch mit modernen Mitteln so leicht zu beschaffen gewesen wäre; dadurch wurde die Scene völlig unklar. Die Schusterwerkstätte des dritten Aktes war ein so mächtiger, ausgedehnter Raum mit wuchtigen Balken und verschiedenartigen Treppen, daß zu ihrer Entfernung die vom Dichter sorgfältig bemessene Zeit nicht ausreichte und daher die schöne Musik, die den Hörer unmerklich (unbewußt, daher künstlerischer als irgend eine »Verwandlungsmusik« bei offener Bühne) von der stillen Handwerkerstube auf die rauschende Festwiese führt, durch eine längere Pause unterbrochen werden mußte. Vollends

beim Aufzuge der Meister figuriert Hans Sachs bedeutungslos unter den Übrigen; jenes fieberhaft erregte Treiben, das seinem Eintritte vorausgeht und gewissermaßen die freudige Katastrophe, den dramatischen Höhepunkt vorbereitet, bleibt also gegenstandslos, und wenn schließlich das Volk den Künstler triumphierend mit seinem eigenen Hymnus feiert, so merkt man nicht, wohin der Jubel gerichtet ist, ja ob überhaupt gejubelt wird. Hans Sachs tritt demnach in dieser Aufführung ebenso zurück wie das komische Element; damit verschwinden des Werkes wesentlichste Kräfte. Sie wären aber auch dann nicht zur Geltung gekommen, wenn die Regie jene Sünden vermieden hätte; selbst bei der besten Einstudierung hätte ihnen das Fundament gefehlt, auf dem allein sie wirken können. Und damit kommen wir auf die Haupterkenntnis, die dieses merkwürdige Ereignis anregt: die Meistersinger sind nur auf germanischem Boden möglich.

Als Wagner sie schrieb, hatte er sich von den letzten Resten opernhafter Ingredienzien, die ihm länger als ihm lieb war anhafteten, gänzlich befreit. Zum internationalen Menschen war er ohnehin nicht geschaffen, das hat ihm Liszt bei Zeiten gesagt, und er selbst hat, nach allerlei verfehlten Versuchen in Paris und London Carrière zu machen, sein Deutschtum in einer nicht immer taktvollen Weise betont. So warf er mit der im Grunde italienischen Opernform auch deren unleugbare internationale Züge vollständig ab und schuf in den Meistersingern ein urnationales Kunstwerk, das als solches eine ungemessene Popularität erreicht und verdient hat, aber auch über die Grenzen eines solchen nicht hinaustreten soll. Man berufe sich nicht auf die Erfolge in Paris; in den Franzosen steckt nun einmal ein gutes Teil Germanenblut. Vor allem aber ist dort wie in Deutschland und sonst im Norden die andere Grundlage vorhanden, auf der das heitere Drama sich aufbaut, nämlich ein ausgebildetes Musikleben mit seinen Schulen und Regeln, Professoren und Rezensenten, kurz dem ganzen Vorrat von Objekten für Wagner's grimmigen Spott. Wie sollte aber diese Satire nach Italien dringen, wo sie nichts zu treffen hat? Die furchtbare Plage, unter der Deutschlands Musikwesen so lange Zeit zu leiden hatte und vielfach noch jetzt zu leiden hat, die Konservatorien mit ihrem starren Reglement und ihrem fanatischen Parteihaß, ihrem Kultus aufgebauschter Größen und ausgelebter Formen, das Wühlen und Hetzen der privilegierten Handwerker und Kritikaster gegen das individuelle Leben und den spontan schaffenden Geist, der wilde Kampf zwischen Tradition und Entwickelung, Archaismus und Selbständigkeit, scholastischer Klassizität und quellender Frische, Schablone und Freiheit, Prinzipienreiterei und gesunder Vernunft, der Kampf zwischen Alt und Jung, den Wagner durchgekämpft hat und als Sieger, aber mit der Erbitterung des endlos Gehetzten schildert: dies alles ist ja im Süden unbekannt, wo jeder Musiker ruhig in dem Stile weiterschreibt, den er von seinen letzten Vorgängern oder der augenblicklichen Mode überkommen hat, wo kein verrottetes Oratorienunwesen den natürlichen Fluß der Dinge aufhält, kein Mensch an Koloraturgesang Anstoß nimmt oder gar Textworte auf die Goldwage legt, endlich kein auch noch so unscheinbares einheimisches Musiktalent von der öffentlichen Meinung und ihren Organen verkannt oder gar verketzert wird. Der Händelstil mit seinen Nachahmern, der so unbarmherzig in den Deklamationen und Passagen des Bäckers Kothner parodiert wird, ist in Italien, zum Glück für die Nation, so unbekannt wie sein geisttödtender Einfluß auf das Kunst-

leben im Großen und Kleinen; wie sollte jene Baßpartie verständlich sein? Auf der Satire aber beruht zu einem großen Teile die Handlung des Stückes; diese war maßgebend für die Fassung der Charaktere im Ganzen und die Diction im Einzelnen; mit dieser wiederum hängt aufs Engste die Musik zusammen, die nicht nur in ihrem gesungenen, sondern ebenso im orchestralen Teil nur bei scharfer Deklamation fast einer jeden Silbe die Saiten des geistigen Receptionsvermögens anschlagen kann, an die sie appelliert. Ein solches Werk soll man nicht in die Fremde verpflanzen. —

Seitdem Goethe, der von Nationalismus und Deutschtum nicht gerne reden hörte, den Begriff der Weltlitteratur geschaffen und deren Gebiet durch seine eigene Thätigkeit aufs höchste erweitert hat, ist man naturgemäß zu der Erkenntnis gekommen, daß ihr Korrelat und Supplement in der Weltmusik existiert, welche, ohne im innersten Wesen die nationalen Züge ihrer Entstehung zu verleugnen, dennoch ein Eigentum aller Völker geworden ist, die an der Weltkultur teilzunehmen berechtigt sind. In der That darf man den, der Mozart's oder Schubert's Stimme nicht vernimmt, als einen Barbaren bezeichnen, er sei auch wer er sei. Hat Wagner Weltmusik geschrieben? Die Zukunft wird urteilen, ob die Faustouvertüre und die Tristantragödie in diese Kategorie gehören; für die Tetralogie und das Bühnenweihfestspiel scheint ja das Schicksal bereits Stellung genommen zu haben. Den Meistersingern aber, die sich bei aller hohen Inspiration nicht nur im Deutschtume wiegen sondern auch die böse Klippe der Deutschtümelei nicht immer vermeiden, bleibt die Pforte der Universalität naturgemäß für alle Zeit verschlossen. Sie sollen sich mit dem reich verdienten nationalen Ruhme begnügen; im Auslande kann nur der Name Wagner's für sie, nicht das Werk für seinen Schöpfer wirken: dies bewies aufs neue, gerade durch ihre freundliche, aber einem Erfolge nur scheinbar ähnliche Aufnahme, die Aufführung in Rom.

Rom. **Friedrich Spiro.**

La musique à Barcelone.

«Los Pirineos» de F. Pedrell.

Le 4 janvier dernier eut lieu sur la scène du Théâtre du Lycée, le plus important de Barcelone, la première représentation des *Pyrénées*, première partie d'une trilogie grandiose composée par le maître Pedrell à la louange de la noble devise des Cours d'Amour de l'époque troubadouresque: *Patria, Fides, Amor.* La partie jouée correspond à *Patria*, premier mot de la devise.

Balaguer [1]) est l'auteur de l'œuvre littéraire. C'est un écrivain fécond et enthousiaste, un poète formé à l'époque romanesque, qui a traité dans

1) Balaguer (Victor), né à Barcelone (1814), mort à Madrid (1901). Homme d'Etat, historien littéraire et politique, poète et auteur dramatique, fondateur généreux d'une Bibliothèque-Musée à Villanueva, magnifique institut dont il enrichit la ville qu'il représenta toujours soit à la Chambre, soit au Sénat.

Les Pyrénées un thème patriotique. Mais la patrie de Balaguer ne se borne point à un seul des versants de l'imposante chaîne de montagnes; elle s'étend sur les deux flancs; c'est une patrie quelque peu idéale, une réconstitution poétique du royaume des troubadours. Le poète espagnol, en écrivant *Les Pyrénées*, constitue un anachronisme: il semble à son tour un troubadour traînard.

Le drame est en trois tableaux, précédés d'un prologue dans lequel la voix du barde des Pyrénées se fait entendre pour chanter les gloires de ces montagnes qui ont été témoins de tant d'exploits. Le prologue est intitulé *Alma Mater*.

Le premier acte (1218), *le Comte de Foix*. La scène a lieu dans son château où les troubadours expulsés de Provence, Sicart de Marvejols et Raymond de Miraval gémissent sur les malheurs des temps: le comte de Foix prisonnier, le château de Montségur, qui lui est resté fidèle, se trouve étroitement assiégé par les Français, et le château de Foix même est à la veille de passer au pouvoir du légat du Pape, allié du roi de France. La comtesse, seule, douée d'un esprit mâle, ne faiblit pas: elle a confiance en la légende traditionnelle: si un jour le château se trouvait menacé d'un danger grave, des guerriers mystérieux et fantastiques, levant les dalles, surgiraient du sol par centaines pour repousser les envahisseurs; elle ne craint rien, et pour dissiper les tristes pressentiments qui planent sur les esprits, elle prépare des divertissements et des fêtes, elle préside une Cour d'Amour. En pleine fête, apparaît Rayon de Lune, étrange créature, mauresque, qui s'est assimilé cependant l'esprit national des peuples espagnols, et qui, dans l'idée du poète, est comme le symbole et la personification du sentiment de patrie. Le légat du Pape, accompagné de moines dominicains, interrompt la fête par sa présence et menace de l'anathème celui qui s'opposera. La comtesse ose le faire: le légat fulmine la terrible conjuration et les éléments semblent lui venir en aide, car le tonnerre éclate sur le château avec un bruit formidable et un vent de tempête en arrache les vitraux. Mais le moment du prodige arrive: la légende s'accomplit, et, le comte de Foix lui-même et ses gens d'armes surgissant du sol, repoussent les envahisseurs et délivrent la patrie.

Le second tableau (1245) est intitulé *Rayon de Lune*. L'action a lieu dans l'abbaye de Balbone dans les Pyrénées orientales. La patrie est de nouveau en danger: le comte de Foix, retiré au cloître parmi les tombeaux de ses ancêtres, veut se considérer mort pour le monde, et assiste à ses propres funérailles. Rayon de Lune, l'intrépide jongleresse, vient le prier de secouer son découragement et son inaction et de se mettre à la tête de ses fidèles pour accourir au secours du dernier rempart de l'indépendance encore debout, le château de Montségur. Le feu de son éloquence vient à bout de la résistance du comte: mais il est trop tard, Montségur a succombé; et l'inquisiteur Izaru et ses soldats entrent dans l'abbaye et s'emparent du comte et de ses fidèles compagnons Rayon de Lune et Sicart le troubadour.

Le dernier tableau (1285) se déroule dans les environs du *col de Panissars*, où le roi Pierre III d'Aragon détruit l'armée française de Philippe le Hardi qui avait envahi la Catalogne. La figure de Rayon de Lune acquiert toute son importance dans ce tableau-ci: ayant presque atteint la centaine, elle n'attendait, pour mourir, que de voir sa patrie libre, et lorsqu'elle entend

les chants de victoire qui solennisent le triomphe de Pierre le Grand, «Je peux mourir, les Pyrénées sont libres, la Patrie délivrée», s'écrie-t-elle, pendant que le chœur répète les cris d'enthousiasme, de liberté et de victoire[1]).

Comme on le voit, dans cet ouvrage, il ne s'agit-pas d'une seule action exposée, developpée et dénouée en trois tableaux; ce sont trois moments distincts, unis par la force d'un sentiment, celui de la Patrie, qui s'incarne en une figure, celle de Rayon de Lune, la seule qui persiste dans les trois actes.

Si, à l'œuvre régénératrice de M. Pedrell (du système de laquelle nous parlerons bientôt) il fallait un succès matériel qui la légitimât aux yeux de la multitude, elle l'obtint au Théâtre du Lycée le soir de sa première représentation, succès d'autant plus significatif que malgré les défauts d'exécution prévus d'avance lorsqu'il s'agit d'une *première*, et de la première d'une production qui exige un grand concours d'éléments, le spectateur à peine pût-il se rendre compte de ce qui resta caché, des grandes beautés qui ne parurent pas à la surface.

Mais nous affirmons en outre que pour l'intérêt de l'idée représentée par la trilogie pyrénéenne, ce succès criard des premiers moments, qui se produisit à la fin du prologue et à divers passages de l'œuvre, n'était point nécessaire. Non; l'œuvre du grand maître est de celles qui labourent le sillon lentement, mais d'une façon sûre; et en le labourant, elle y dépose déjà le germe, car elle le porte latent, mais plein de promesses pour l'avenir.

Consignons premièrement l'impression que produisit à l'auditoire le prologue *Alma Mater*, beau compendium et véritable synthèse de l'esthétique dramatico-musicale du maître Pedrell, puisqu'il réunit ces deux grands éléments qui forment l'ensemble compact et fort de notre œuvre artistique future, future dans le sens que nous pouvons et nous devons en attendre de grandes choses, mais actuelle déjà par l'acte de présence que la trilogie vient affirmer.

Dans le poème de Balaguer, le prologue est la partie la plus véritablement inspirée. Son caractère dominant n'est pas dramatique, mais lyrique ou, pour mieux dire, épique.

Cette évocation historique, faite par la Barde en une brillante description, cet hymne élevé à la gloire des Pyrénées considérés premièrement, comme des témoins vénérables des exploits du passé renferment, dans leurs vallons dérobés et dans leurs sommets inaccessibles, les êtres invisibles qui sont les voix avec lesquelles l'arrogante chaîne répond à l'appel du poète, et ensuite comme exemple ou comme modèle des magnificences de la nature, tout cela fournit une ample matière à l'inspiration du compositeur.

Deux ordres d'éléments s'allient donc pour constituer cette belle introduction à la trilogie. D'un côté les éléments poétiques apportées par la nature et par l'histoire, d'un autre côté les éléments musicaux provenant des deux sources que nous pourrions dire intarissables, attendu que de ces

---

1) L'œuvre fut écrite en catalan, et sur ce texte M. Pedrell composa la musique. Elle a été jouée en italien au Théâtre du Lycée conformément à la traduction de M. Arteaga Pereira. Cela constitue une anomalie difficile à comprendre pour qui ne connaît pas l'organisation de nos théâtres lyriques.

éléments notre nationalité musicale se montre prodigue: l'une, la chanson populaire, «cette *voix des peuples*, la pure inspiration primitive du grand chanteur anonyme», de laquelle proviennent les formes artistiques de la muse galante et courtisane, et l'autre, le chant liturgique, base et aïeul du grand art polyphonique dans les créations duquel l'architecture du son rivalise par sa science et son élévation mystique avec l'architecture de la pierre représentée par les cathédrales ogivales.

L'auteur même a détaillé dans sa brochure *Pour notre musique*, véritable manifeste d'une nouvelle doctrine d'esthétique, quel est chacun de ces éléments et leur provenance; mais ceux-ci ne sont que les piliers de l'édifice; l'art de les mettre en place et de les combiner pour obtenir ce grand assemblage qui constitue le prologue, *Alma Mater*, frontispice d'un ton mystique-idéal qui livre le passage aux trois tableaux dramatiques dans lesquels vibre, comme élément vivificateur, le sentiment de *Patrie*, première phase de la devise chevaleresque *Patria*, *Fides*, *Amor*; — cet art n'appartient qu'à lui.

Le premier tableau, intitulé *le Comte de Foix*, forme comme trois parties grâce à l'intermède, plein de saveur locale, de coloris historique, de la «Cour d'amour». C'est un modèle d'archéologie musicale, mais où les rythmes caractéristiques, les tonalites inaccoutumées, les inflexions mélodiques réhabilitées après un long oubli, ne donnent pas la moindre impression de choses caduques exhumées; ils reparaissent avec toute la vigueur et l'épanouissement de la jeunesse.

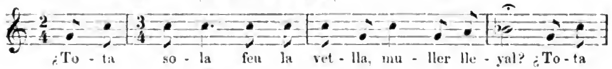
Cet intermède vient à la suite d'un dialogue entre Sicart de Marvejols et Raymond de Miraval, dans lequel la personalité de chacun des deux trouvères reste sobrement mais sûrement fixée: il s'en détache le récit fait par Sicart de la légende du château de Foix, qui doit avoir sa confirmation à la fin de l'acte.
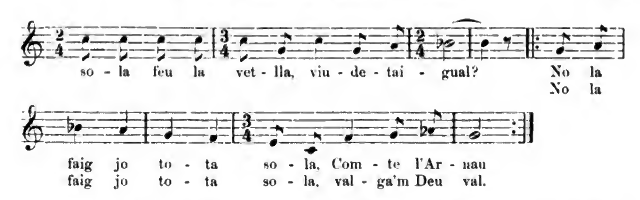
L'apparition de Rayon de Lune, la mauresque, d'origine inconnue, figure d'un grand relief, la plus saillante de l'œuvre, jette une note brillante dans le tableau de la Cour d'Amour. Elle a été aussi la plus heureuse quant à l'interprétation, confiée à Mme. Parsi-Pettinella, qui a su se pénétrer de l'esprit qui anime cette personnification de la patrie dans l'idée du poète.

Si Rayon de Lune joue un rôle prépondérant dans le poème, son importance musicale n'est pas moindre. Elle chante «l'Orientale», vraiment espagnole comme mélodie et comme rythme, et la chanson «la mort de Jeanne», dans laquelle les éléments arabes combinés, avec le catalan de la chanson du «Comte Arnaud» forment un ensemble tellement homogène qu'il justifie pleinement l'opinion du maître Pedrell sur la communauté d'origine des deux chants.

Nous transcrivons cette dernière chanson, autant pour sa beauté, que parce qu'elle constitue, dans la trilogie, le thème qui représente l'idée de la «Patrie perdue», en opposition à l'autre thème, d'un caractère principalement harmonique et représentatif, celui de la «Patrie délivrée».

Lo Comte l'Arnau. (Le Comte Arnaud.)





Nous ne pouvons pas, à notre grand regret, nous arrêter à l'analyse approfondie de ce tableau de la «Cour d'Amour», si digne d'être admiré; nous nous bornerons à rappeler, en passant, l'exquis *duetto* du troubadour Miraval avec Brunissenda de Cabaret, dame d'honneur de la comtesse Ermesinda de Castellbó, construit sur une villanelle espagnole, le *Planh*, dans lequel Miraval chante les amours contrariés de la comtesse Marguerite et de Guillaume de Cabestany, suivi du *Serventés* de Sicart, morceaux bien caractéristiques l'un et l'autre qui répandent le parfum d'une autre époque et dans lesquels la mélodie populaire a inspiré le compositeur de la façon la plus heureuse.

Le tableau final de l'acte, l'apparition fantastique du comte de Foix et de ses gens, constitue une de ces situations qui mettent à l'épreuve l'aptitude dramatique d'un compositeur, et surtout quand elles viennent à la suite d'une autre de la violence de celle de l'anathème. On voit dans les deux cette fidélité au système dans la combinaison des éléments qui doivent constituer une riche trame musicale, l'artiste étant appelé à les accentuer et les détacher comme il le fait, conformément à la mission que leur désigne la scène à chaque moment déterminé; ils restent, dans leur ensemble, subordonnés à *l'appel* vigoureux des Foix, dominateur dans cette page, et qui, caractérisant d'une manière concise le héros et le chef libérateur, caractérise avec une égale précision, grâce aux modifications introduites par le musicien, la diversité des sentiments que cette solution inopinée produit chez les spectateurs.

Les deux derniers tableaux de la trilogie obéissent dans leur aspect général à deux ordres bien divers de sentiments et, par conséquent, d'expression: des idées d'oppression et de défaillance se devinent dans le tableau de «Rayon de Lune» et, en lutte pour les chasser, d'autres d'énergie et d'espérance; des idées de combat, de liberté et de triomphe se font entendre dans le dernier: «La journée de Panissars».

Les scènes qui se déroulent sous les voûtes de l'abbaye de Balbone présentent entre autres moments d'un intérêt particulier, tantôt lyrique, tantôt dramatique, le récit de la mauresque jongleresse *«Un jour là-bas dans les profondeurs des bois»*, fragment d'un grand style et dont la matière musicale est fournie par une touchante berceuse qui, auparavant, avait servi à constituer le thème principal du cortège funèbre du prétendu cadavre du Comte de Foix: pas besoin d'autres preuves du profond discernement avec lequel le maître réussit à transformer un même thème en l'adaptant avec une telle habileté à deux situations aussi diverses.
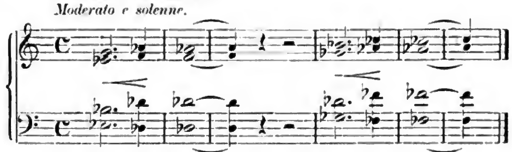
A côté de Rayon de Lune, il existe une autre figure très intéressante dans ce tableau: celle du comte de Foix, autour de laquelle tourne principalement l'action, car le changement qui doit s'opérer en sa volonté influe directement

sur le dénouement de la situation créée à ce moment de l'action dramatique.

Cette transformation est suivie pas à pas par la musique, produisant un très bel effet: le réveil de l'idée de patrie chez le comte de Foix qui, mettant fin à son hésitation et à son découragement, se laisse aller au sentiment héroïque qui gisait en lui, assoupi. Son sacrifice est cependant inutile; la croisade triomphante, en s'emparant du château de Montségur, a détruit le dernier rempart capable de résistence. Foix tombe au pouvoir d'Isarn, mais sur le motif des vainqueurs d'un moment, sur le thème de la puissance romaine, l'appel des Foix fait entendre sa voix pour prédire la revanche prochaine.
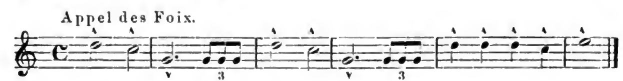
Sans prétendre transcrire tous les motifs conducteurs de l'œuvre, nous donnons les deux mentionnés en dernier lieu, vu leur importance.

Puissance de Rome.
Moderato e solenne.



Cette succession harmonique se retrouve très souvent dans les œuvres de l'ancienne école religieuse espagnole.

Appel des Foix.
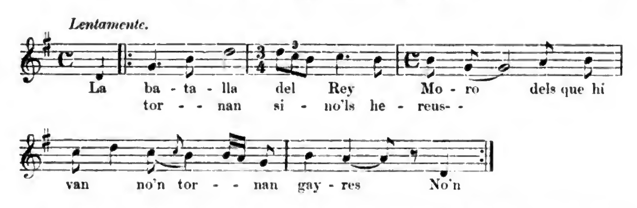


Lorsqu'au cours de l'action dramatique la patrie se trouve au bord de la ruine, ce thème offre la transformation suivante:

La revanche prédite par la musique, au terme du deuxième acte, se réalise dans le troisième tableau, destiné à chanter les préparatifs de la bataille du col de Panissars, la déroute du monarque français et le triomphe de Pierre III d'Aragon et de ses troupes.
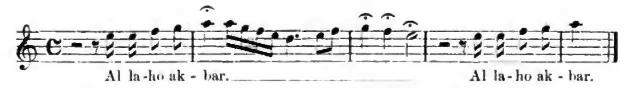
Des sonneries de clairon, des chants belliqueux, des cris de campement, forment le fond: les motifs caractéristiques traités plus en majeur acquièrent de cette manière de la décision, de la bravoure; et tandis que dans le précédent, la marche funèbre semblait l'avoir couvert entièrement d'un voile sombre, le chant sauvage et rude des troupes almogavares prête à celui-ci un ton prononcé de guerrière ardeur et d'énergie victorieuse.

Rayon de Lune entonne ce chant vaillament sauvage qui respire la cruauté de ces bandes intrépides.

Le musicien a trouvé la matière de cet hymne dans une ancienne chanson populaire catalane:
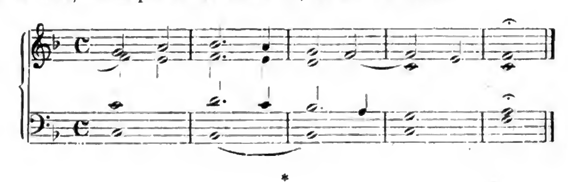


Le refrain chanté par les troupes est calqué sur un *nama:* arabe, dont voici la musique:



Sur ce fond général se détachent de nouveaux personnages parmi lesquels celui de Lisa, la Sicilienne déguisée en Almogavare, et qui, sans avoir la force du type de Rayon de Lune, constitue une création d'une grande valeur poétique. Le musicien l'a traitée avec autant d'affection que le poète, lui mettant sur les lèvres la «Chanson de l'étoile», délicate inspiration du maitre pour laquelle il n'a tenu compte que d'une manière éloignée de quelques tournures de la muse populaire; cette figure donne lieu aussi au récit sicilien de Rayon de Lune «écrit dans l'un des nombreux et singuliers modes offerts par certaines gammes galloises, japonaises et chinoises»; malgré cela, si elle est charmante de nouveauté, elle n'a pas le moindre parfum d'exotisme.

Le finale de la trilogie revêt toute l'élévation et l'enthousiasme qu'exigeait la réalisation triomphante du sentiment qui anime l'œuvre: les Pyrénées libres, la patrie réconquise. Les deux thèmes symboliques, celui de la ballade (*La mort de Jeanne*, image de la patrie perdue) et l'harmonisation typique comme inspiration, de la patrie délivrée, «étroitement unis, se confondent dans le cri suprême d'acclamation qui n'est déjà plus *Foix*, ni *l'appel*, symbole de sa devise, ni le héros; mais la patrie, l'hymne à la Patrie libre».

Cette harmonisation typique à laquelle nous faisons allusion, a son origine dans le final d'un verset d'un *Benedictus* du maitre Jean Ginés Perez, de Valence, contemporain de Palestrina; en voici la teneur:



* * *

L'importance accordée par la critique à la trilogie du maître Pedrell serait presque excessive s'il s'agissait d'un opéra nouveau et pas davantage. Il n'en est point ainsi; l'œuvre *Les Pyrénées* est le résultat d'un système lyrico-dramatique original et un modèle pratique comme quoi ce système est possible; et voilà ce qui justifie pleinement cette importance.

Ce système constitutif d'une école lyrique nationale est celui que Pedrell a défini et proclamé dans ses ouvrages et spécialement dans son étude *Por nuestra música* (*En faveur de notre musique. Quelques considérations sur la grande question d'une école lyrique nationale*). Et comme ces écrits ne se trouvent pas entre les mains de tout le monde, nous croyons utile de faire un abrégé de leurs idées capitales, maintenant que la comparaison entre la théorie et sa réalisation pratique est un fait accompli.

Le premier principe et la base inamovible du système est la pénétration absolue de la poésie et la musique, principe qui n'est point exclusif à M. Pedrell, pas même de Wagner, puisque ayant été formulé déjà pendant l'époque de la Renaissance par les nobles génies qui se réunissaient à Florence chez le comte Bardi, il fut, plus tard, reproduit par Gluck.

Mais le maître Pedrell n'avait pas besoin de l'aller chercher chez aucun d'eux, car il se trouve énoncé avec une précision et une logique rares dans les œuvres des Jésuites espagnols expulsés en Italie, dans Arteaga, Andrés Eximeno et Lampillas. A la porte, tous ces abus qui sous prétexte d'augmenter la beauté purement sensuelle du fragment musical sacrifient les paroles et les relèguent au second plan, ou les torturent dans leur prosodie, en luttant pour les faire pénétrer dans un moule mélodique et rythmique créé d'avance, moule très-beau, peut-être, par lui seul mais, sans cette beauté qui naît de l'expression combinée des deux arts jumeaux, la musique et la poésie associées pour atteindre le but esthétique le plus élevé! Alors, la musique, ennoblie par l'élément intellectuel et sentimental de la parole, finira par obtenir les effets merveilleux si vantés par les Grecs, qui lui attribuaient la puissance d'apaiser et de tempérer les esprits et d'amoindrir l'excès de la passion.

Mais l'originalité du système lyrique de Pedrell s'appuie sur la forme que doit revêtir cette union de la parole et du chant, afin que l'école constituée par elle ait le cachet national et puisse, par conséquent, prendre racine dans le pays qui la produit. Et la solution du problème le compositeur la trouve en s'inspirant à deux sources d'une richesse inépuisable en Espagne: la chanson populaire, d'une part, et le chant artistique, le grand art polyphonique de nos compositeurs religieux, de cette école qui a comme figure principale l'incomparable Thomas Luis de Victoria.

«Le cachet particulier, l'inspiration particulière d'un art spécial ou le caractère d'une école lyrique, ce qui est la même chose, doit se chercher et se trouve heureusement, comme l'ont trouvé certaines écoles lyriques surgies, pour ainsi dire, d'un bond et par l'impulsion de cette récente évolution de l'art, dans l'un de ses puissants agents, dans le chant populaire *personnalisé et traduit en des formes correctes.*» [1]

Le compositeur d'aujourd'hui, qui dispose de la richesse de formes que lui fournit l'admirable développement que l'art musical a acquis dans ces derniers siècles, s'empare du chant populaire, «cette voix des peuples», se

---

1) F. Pedrell, *En faveur de notre musique*, p. 38.

l'assimile, le réduit à thème et, ensuite, le revêt et l'amplifie magnifiquement. Le drame lyrique national sera alors le chant populaire transformé!

Voilà, en peu de lignes, comment le maître Pedrell comprend l'idée de constitution d'une nationalité musicale. Cette idée, bien entendu, n'est pas exclusive: peut-être surgira-t-il un génie qui avec des moyens exclusivement propres, par la seule force d'une personnalité dominatrice, créera le moule dans lequel doit se renfermer l'art dramatique de son pays. Mais cela n'est pas probable, tandis que le plan proposé par Pedrell, s'il présente, d'un côté, une base très-solide, laisse, d'un autre côté, une ample liberté pour que le musicien moderne ne trouve ni entraves ni barrières qui puissent borner l'expansion de son talent ni étouffer ses initiatives aussi hardies qu'elles soient.

Barcelone. **F. Suarez Bravo.**

Musikaufführungen.

(Zusendung von Programmen und ev. Eintrittskarten erwünscht.)

Berlin. V. Sinfonie-Konzert des Berliner Tonkünstler-Orchesters (R. Strauß): »Trost in der Natur« von Leo Blech, Liebesszene aus der Harald-Sinfonie von Paul Ertel, Klavierkonzert von Otto Neitzel (gespielt vom Komponisten), Variationen und Doppelfuge über ein lustiges Thema von Georg Schumann und »Prometheus« von Liszt. — Im VII. Sinfonie-Konzert der Kgl. Kapelle gelangte die Sinfonie mit Soli und Chören »Romeo und Julia« von Berlioz ungekürzt zur Aufführung. — 7. Februar. Herr Dr. Ludwig Wüllner sang in seinem III. Lieder-Abend nur Lieder von Schubert und Hugo Wolf.

Breslau. Der Orchesterverein veranstaltete einen Brahms-Abend mit der »Tragischen Ouvertüre«, dem Dmoll-Konzert für Klavier und der Emoll-Sinfonie. Solist: Dr. Dohrn.

Dresden. Herr Gustav Schumann veranstaltete am 1. Februar den 2. Robert Volkmann-Abend mit Kammermusik- und Gesangs-Vorträgen.

Hanau. 4. Februar. In seinem 2. Abonnements-Konzert brachte der Oratorienverein außer modernen Kompositionen auch mehrere a capella-Gesänge von Isaac, Lassus und Haßler zum Vortrag.

Helsingfors. Am 13. Februar wurde die Jupiter-Symphonie von Mozart (Dirigent: R. Kajanus) gespielt und am 17. Februar im Musikabend des Musikinstituts das Italienische Konzert von Bach (Herr K. Ekman); am 19. Februar enthielt das Progamm des Sängers Ettore Gandolfi eine Aria von Giordani und eine Kantate von Carissimi.

Kopenhagen. Der Cäcilienverein brachte in seinem 2. Konzert u. a. die folgenden Werke zur Aufführung: Eine kleine Nachtmusik von Mozart, Stabat und Laudate von Palestrina, Madrigale von Vecchi, Sonate für Violine und Orchester (Bdur, 171) von Händel und »Der Götterstreit« von Gluck (komponiert für Kopenhagen anläßlich der Geburt Christians VII.).

Leipzig. 28. Januar. Herr Prof. Julius Klengel hat es sich zur Aufgabe gestellt, eine Anzahl neuer Violoncell-Konzerte mit Orchester an 2 oder 3 Abenden vorzuführen. Der erste Abend brachte Werke von Julius Röntgen, Aug. Klughardt und Anton Dvořák. — 16. Januar. 13. Gewandhaus-Konzert: Coriolan-Ouvertüre von Beethoven und Ein deutsches Requiem von Brahms. — 23. Januar. 14. Gewandhaus-Konzert: Ouvertüre »Wasserträger« von Cherubini, Violoncell-Konzert op. 33 von Saint-Saëns, Dmoll-Sinfonie von Schumann; außerdem Lieder

und kleinere Violoncell-Vorträge. Solisten: Wedekind und Hollmann. — 30. Januar. 15. Gewandhaus-Konzert: Hebriden-Ouvertüre von Mendelssohn, Concertante Sinfonie für Violine und Viola von Mozart, 3. Sinfonie von Brahms, sowie Gesangsvorträge. — 6. Februar. 16. Gewandhaus-Konzert: Ouvertüre »Benvenuto Cellini« von Berlioz, Violin-Konzert op. 47 von Spohr, Divertimento und Marche miniature aus op. 43 von Tschaikowsky, Violin-Romanze Fdur und 4. Sinfonie von Beethoven. Solistin: Frau Normann-Neruda.

New York. 5. Philharmonisches Konzert: Ouvertüre »Hamlet« op. 67 von Tschaikowsky, Violin-Konzert in E von Mendelssohn, Legende von Sibelius, 1. Sinfonie von Brahms.

Paris. 13. Februar. Das 2. Konzert der *Société Populaire de Musique* brachte Kompositionen von Titelouze, Roberday, Cléramboult, Mozart, Rameau, Bach, Porpora, Beethoven, Händel, Scarlatti, Benda. — In den Concerts Lamoureux wurden an drei aufeinander folgenden Sonntagen Berlioz' »Damnation de Faust« aufgeführt. — Société des Concerts du Conservatoire. 7. Konzert: Mozart: Sinfonie in Es; Beethoven: Egmont-Ouvertüre; Rameau: Fragmente aus Hippolyte und Aricie; Humperdinck: Maurische Rhapsodie. — Das letzte Konzert der *Société nouvelle des instruments anciens* enthielt folgende Werke: L'air pour les gràces von Mouret und Chaconne in Ddur von Destouches, Sonate für Flöte und Clavicymbel von Bach, Arietta und Variationen von Haeßler, le »Coucou« de Bruni, Arien von Gluck und Mozart. — 19 février. Première séance de musique de chambre donnée par M. Henri Lammers: J. Ph. Rameau, pièces en concert (piano, violon, violoncelle); Léclair, Sonate (violon, piano); Quantz, concerto pour flûte; Bach, prélude et fugue; Bonporti, Invention; Sénaillè, Aria; Exaudet, Menuet (violon); Loeillet, petite suite (violoncelle, piano); Bach, sonate [L'Offrande] (piano, flûte, violon).

Rotterdam. Am 3. und 4. Februar fanden hierselbst 2 geistliche Konzerte statt veranstaltet von der »Vereeniging voor de Kunst« unter Mitwirkung des »Palestrina-Koor« und des »A-Cappella-Koor voor Gewijde Muziek«, beide aus Utrecht. Am ersten Abend gelangten außer 3 Madrigalen von Palestrina nur Bach'sche Kompositionen zur Aufführung. Beim 2. Konzert wurden die Bach'schen Stücke wiederholt; an Stelle der Madrigale traten der 134. Psalm von Sweelinck, Weihnachtslied von M. Prätorius und »Du, Hirte Israels« von Bortnianski.

Schiedam. 22. Januar. Zur Feier des 30jährigen Bestehens des »Gemengd Koor« wurde der 42. Psalm von Mendelssohn, »Schön Ellen« von Max Bruch, Frühlingsbotschaft von Gade und Landknechtständchen von Lassus aufgeführt.

Vorlesungen über Musik.

Berlin. 30. Januar. Fräulein Jeanne van Oldenbarnevelt: *Die natürliche Art des Singens, das gesunde Sprechen, die tiefe Zwerchfell-Atmung.* — Bei der Feier der kgl. Akademie der Künste anläßlich des Geburtstages Kaiser Wilhelm's hat Herr Dr. Karl Krebs als Thema seines Festvortrags *Über Schaffen und Nachschaffen in der Musik* gewählt.

Darmstadt. Im Ortsgewerbeverein hielt Herr Dr. Willibald Nagel einen Vortrag über die *Geschichte des Klaviers.*

Paris. Herr Bourgault-Ducoudray sprach über seine Reise in Griechenland unter Vorführung von griechischen Volksmelodien. — Le 17 février M. Arthur Pougin reprit son cours d'histoire et d'esthétique de la musique à l'Association pour l'enseignement secondaire des jeunes filles. Le cours aura pour sujet cette année: *L'opera-comique moderne, depuis Hérold et Auber jusqu'à Gounod et Massenet.*

Nachrichten von Lehranstalten und Vereinen.

(Übersendung von Jahresberichten u. dgl. erwünscht.)

Brüssel. Das Königliche Konservatorium hat soeben sein *Annuaire du Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles 1901* bei Ad. Hoste in Gand herausgegeben, ein Buch von 201 Seiten in Oktav. Der Inhalt des ersten Teils setzt sich zusammen aus Angaben internen Charakters (Personal-Nachrichten, Lehrer-Verzeichnis, Statuten, Stundenplänen u. s. w.). Sehr ausführlich ist der Unterrichtsplan behandelt; für die einzelnen Stimmgattungen ist das ganze Repertoire angeführt und von jedem Instrument die Etuden und Vortragsstücke, diese wiederum nach drei Schwierigkeitsgraden geordnet. Die Schülerzahl betrug am 1. Juli 1901 588, darunter 44 Ausländer. Wertvolle Geschenke erhielt die Bibliothek sowohl als auch das Museum. Unter den öffentlichen Aufführungen, deren Programme vorwiegend klassische Musik berücksichtigen, ragen besonders zwei vollständige Bühnen-Aufführungen von Gluck's »Armide« hervor. — Von bleibendem Wert ist ein hier erstmals vollständig abgedrucktes Verzeichnis der »Collection Iconographique du Musée Instrumental«. Dadurch, daß die einzelnen Bildwerke dieser Sammlung sich streng an die Einteilung nach Instrumentengruppen des großen Mahillon'schen Katalogs der Brüsseler Sammlung anlehnen, bildet die vorliegende Zusammenstellung eine wichtige Ergänzung zu dem genannten Instrumenten-Katalog und erhöht die Brauchbarkeit des letzteren wesentlich.

London. — The Incorporated Society of Musicians (representing bulk of music teachers of Kingdom) held its 17th annual Conference here, 30 Dec. 1901—4 Jan. 1902. Admirable in organization (see I, 25), the Society has been less forward on literary and artistic side, which considerably improved on present occasion. About 500 members present. Previous Conferences: — London 1886, Birmingham 1887, London 1888, Cambridge 1889, Bristol 1890, Liverpool 1891, Newcastle-on-Tyne 1892, London 1893, Scarborough 1894, Dublin 1895, Edinburgh 1896, Cardiff 1897, London 1898, Plymouth 1899, Scarborough 1900, Llandudno 1901.

Monday. — Reception by London Section, and evening Concert. At latter, most noteworthy items; new Quartett in G, piano and strings, by Dr. Culwick, well-written; prize glee "Tears, idle tears", by Dr. Cummings, melodious, well-turned, and highly effective.

Tuesday. — The Lord Mayor of London opened proceedings, and dwelt on efforts of Corporation of London in 25 years for art and general culture. Sir F. Bridge, as Professor in a lecture-chair of 300 years standing (Gresham) under Corporation, spoke also of the Corporation's Guildhall School of Music. — Dr. Cummings read an advisory paper on "Our Vocation". Regarding effort, "Fortune knocks at the door every day, but only he whose ear is tuned to the right vibration is able to hear it". Among desirable objects was a central special building or home for the Society. — Miss O'Hea (Dublin), in a paper on "Some practical Results of the Modern School of Music", raised point that the complexity of modern music (esp. of Wagner) robbed the masses of their natural pabulum, and drove them to Music-halls &c; round this thesis, various side-remarks and suggestions. Dr. Culwick defended main thesis. Dr. Cummings and Mr. F. Gilbert Webb said the improvement in Music-halls was enormous, and advance all along the line equal. — The Crystal Palace by occasional efforts spread over some 40 years, Bournemouth by a concentrated policy during the last 6 years, and Robert Newman taking the cue apparently from Bournemouth with a batch of English "novelties" in the year just expired, have been noticeable in giving openings to the British orchestral composer. But these are very few open doors, and 2 years ago the I. S. M. decided to defray expense at next Conference of orchestral concert for works by composers (whether of the Society or not) who could not otherwise get hearing. First year fell through, as general principle insufficiently enforced; no concert. Second year conditions made clearer, and 78 works sent in. Examiners (Randegger, Riseley, Halford) chose 7 (5 out of which not of the Society), and these performed today. Mostly excellent music, showing that the opportunities for native composers are still quite insufficient. Best work was by Rutland Boughton, aged 24, ex-pupil of Stanford at Roy. Coll. of Music, better known as writer for musical Press; combined orchestral proficiency, now common, with real poetic feeling and some originality. Next best work by Josef Holbrooke, also 24, ex-pupil of Corder at Roy. Acad. of Music, where various scholarships and medals; has been heard

at Crystal Palace and Queen's Hall; his style much more common-place than Boughton's, but greater experience makes him surer of effects Other composers, R. Horner, H. A. Keyser, Colin Mc Alpin, Paul Stoeving, A. N. Wight. Orchestra of 66. Conductor, Alan Gill.

Wednesday. — Dr. Harding (Bedford) lectured on "The Educational Value of Musical Examinations". That examined teaching is better than un-examined is perhaps truism; but from examinations has proceeded also self-improvement of the examiners on one side, and a general increase in study of musical theory on the other. Among practical suggestions made, increase of dictation and sight-reading, abolition of figured mark-results in examination, non-publication of results in newspapers. Lecturer exposed "high explosives" of a certain newspaper article on this subject. Prof. Prout, as a teacher of theory exclusively, protested against catch-questions, thought marks a necessary evil. Dr. Vincent was for report-examinations. Sir F. Bridge spoke for careful selection of examiners. Dr. Sawyer (Brighton) spoke of Roy. Coll. of Organists as admirable example of raising profession through examination-work.

Thursday. — Dr. F. G. Shinn (Sydenham) lectured on "The Training of Music Teachers". Ultra-logical exposition somewhat crushed the subject, but quite full of sound reflections. No present machinery here for inculcating teaching-methods, as opposed to mere knowledge of subject-matter. Defence of general culture as equipment for teachers; plane geometry and logic suggested for study. Fifty per cent of harmony-teaching void of result from want of breadth of thought. Dr. Sawyer (Brighton) endorsed. Mrs. J. Spencer Curwen instanced the teacher-trainers in Froebel system. Dr. Harding (Bedford) thought examination of pupils brought forth training of teachers. Dr. Hume (Bournemouth) dwelt on psychological attributes of a music-teacher. Dr. Cummings instanced the English Cathedral Schools of centuries as enforcing the best teaching-methods. — Dr. Hiles (Manchester) lectured on "Wagner's Instrumentation", putting in hands of audience 23 printed examples. Remarks, which were only partially respectful to the chief-creator of modern orchestration, have been severely attacked by Prof. Prout in February number of the Society's Journal. — At Miscellaneous Concert in evening, Dr. Cummings conducted the fine 8-part Motet "In Exitu Israel" by S. Wesley (father).

Friday. — General Business, and Banquet with speeches and music. Various entertainments during the Conference. The extremely efficient direct organisers were the Chadfields (father and son), general secretaries; and Mr. Harold Hankins, London secretary Next Conference at Dublin.

E. G. R.

Notizen.

Amsterdam. Die von der »Nederlandsche Opera« geplanten *Festvorstellungen Wagner'scher Werke* werden nach folgendem Programm stattfinden: »Tannhäuser« am 2. Mai, »Lohengrin« am 3. Mai und »Meistersinger« am 6. Mai in Amsterdam; »Tannhäuser« am 5. Mai, »Lohengrin« am 7. Mai und »Meistersinger« am 10. Mai in Rotterdam; »Tannhäuser« am 8. und »Lohengrin« am 12. Mai in Haag. — Auf einer Versammlung von Mitgliedern der Internationalen Mozart-Gemeinde wurde beschlossen. eine *Niederländische Mozart-Vereinigung* ins Leben zu rufen.

Antwerpen. Der Stadtrat bewilligte einen vorläufigen Kredit von einer halben Million Franken für den Bau eines *neuen vlämischen Opernhauses*. Der Gesamtkostenaufwand ist auf 1½ Million Franken veranschlagt. Die seit 8 Jahren bestehende vlämische Operngesellschaft (Nederlandsch Lyrisch Tooneell van Antwerpen) hat in den letzten vier Jahren die nationale Tonkunst mit vier Musikdramen bereichert, nämlich mit: »Herbergprinses«, »Thijl Uilenspiegel«, »Quinten Massijs« und »De Bruid der Zee«.

Berlin. In den letzten Januartagen wurde eine große *Versteigerung von Originalhandschriften* berühmter Männer, darunter mehrere Musiker, abgehalten. Ein Brief Beethoven's vom 8. Februar 1823 an Zelter, worin letzterer aufgefordert wird im Namen der Singakademie auf die »Missa solemnis« zu subskribieren, wurde für 390 ℳ verkauft; der Brief schließt: »Schon mehrere Jahre immer kränkelnd und daher eben

nicht in der glänzendsten Lage, nehme ich Zuflucht zu diesem Mittel. Mit wahrer Hochachtung umarme ich Sie, meinen Kunstgenossen. Ihr Freund Beethoven.« Einen hohen Preis (550 ℳ) erzielte ein dreiseitiger Brief Franz Schubert's, den er in übermütigster Laune am 19. Mai 1819 an Hüttenbrenner gerichtet hatte. Der Brief ist auch musikalisch interessant, besonders wegen eines Urteils über Rossini, dessen »Othello« damals in Wien aufgeführt wurde: »Außerordentliches Genie kann man ihm nicht absprechen, die Instrumentirung ist manchmahl höchst originell, auch der Gesang manchmahl.« Gleichfalls hohe Preise erzielte Richard Wagner. 300 ℳ wurden für ein unvollständiges Manuskript, ein marschartiges Stück für großes Orchester, geboten. Von Musikern waren ferner noch Karl Maria v. Weber, Johann Gottfried Walther (der Verfasser des Musiklexikons) und Mendelssohn mit unbedeutenderen Manuskripten vertreten.

Boston. Die Firma Chickering & Sons veranstaltete eine *Ausstellung alter Musikinstrumente*, die gegen 2000 Nummern zählte. Besonders bemerkenswert war eine ältere Orgel, auf welcher Haydn in London gespielt haben soll, und das erste Klavier, das in Amerika gebaut wurde; sein Erbauer hieß Benjamin Crehore und stammte aus Milton.

Brüssel. Generalmusikdirektor Dr. E. Lassen in Weimar ist zum Mitglied der *königl. belgischen Akademie* an Stelle Verdi's gewählt worden.

Düsseldorf. Das *79. Niederrheinische Musikfest* findet am 18., 19. und 20. Mai unter Leitung von Prof. Buths-Düsseldorf und Richard Strauß-Berlin statt. Zur Aufführung gelangen u. a.: Hmoll-Messe von Bach, »Der Traum des Gerontius« von Elgar und Liszt's Faust-Sinfonie.

Heidelberg. Eine große *Helmholtz-Biographie* wird von dem langjährigen Freunde und Amtsgenossen des berühmten Forschers, dem Ordinarius der Mathematik, Prof. Dr. Leo Königsberger, Senior der naturwissenschaftlich-mathematischen Fakultät in Heidelberg, vorbereitet.

München. Die von Herrn Hofrat Dr. Kaim ins Leben gerufenen *Volks-Sinfonie-Konzerte*, die sich eines außerordentlichen Zuspruchs erfreuten, sind nunmehr eingegangen, da die Stadt München es ablehnte, eine nachgesuchte Subventionierung zu gewähren. Der Fortbestand des Kaim-Orchesters und der großen Abonnements-Konzerte wird dadurch in keinerlei Weise gefährdet.

* * *

Gestorben: Salomon Jadassohn, geboren 13. August 1831 zu Breslau, gestorben 1. Februar 1902 zu Leipzig, Schüler Hauptmann's, gehörte dem Leipziger Konservatorium seit 1871 als Lehrer für Komposition an. Die Zahl seiner Kompositionen beträgt mehr als 100, doch gelang es ihm nicht als Komponist festen Fuß zu fassen. Um so größeren Erfolg fanden Jadassohn's Lehrbücher der Komposition. — **Julius Schäffer**, geboren 28. September 1823 zu Krevese in der Altmark, gest. Anfang Februar 1902 zu Breslau, Schüler Dehn's, seit 1860 Universitäts-Musikdirektor und Dirigent der Singakademie zu Breslau. Im Verein mit Robert Franz eröffnete Schäffer eine erbitterte Polemik gegen Chrysander und dessen Händel-Bearbeitungen. Sehr geschätzt sind seine Choralbücher. — **Hermann Wolff**, geboren am 4. September 1845 zu Köln, gestorben am 3. Februar 1902 zu Berlin, Begründer und Leiter der Konzertdirektion gleichen Namens. Ein bleibendes Verdienst hat sich Wolff durch die Gründung der Berliner Philharmonischen Konzerte und der Neuen Abonnements-Konzerte zu Hamburg erworben.

George Benjamin Arnold, born 1832, † 1st Feb. 1902. Articled pupil of first Chard, then S. S. Wesley at cathedral. Winchester; 1842 org. St. Columba's College in Ireland; 1859 org. New College, Oxford. and took Mus. Doc.; 1865 org. Winchester Cathedral, where since. Presided last year over music of death-millenary of King Alfred ("Engelondes deorling") at Winchester. Composer of oratorios, "Ahab", "Sennacherib" &c., in style now out of fashion, yet characteristic. E. G. R.

Kritische Bücherschau

der neu-erschienenen Bücher und Schriften über Musik.

Referenten: T. Norlind, J. Wolf.

Berg, Alfred. Lärobok i enkla, dubbla, tre- och fyrdubbla kontrapunkten af Dr. S. Jadassohn. Auktoriserad öfversättning. Lund, C. W. K. Gleerup, 1901 — 132 S. 8⁰. 3 Kr. 50.

Die musiktheoretische Litteratur Schwedens ist nicht besonders reich. Eine selbständige Harmonielehre besitzen wir seit 1899 von A. Bergenson. Sonst müssen wir uns mit Übersetzungen der gangbarsten deutschen Lehrbücher behelfen. So hat die Harmonielehre von E. F. Richter vier schwedische Auflagen (1870, 78, 86, 98) erlebt. Eine Lehre des Kontrapunktes ist vorher (mit Ausnahme eines unvollendeten Werkes, gedruckt 1845 in schwedischer Sprache nicht herausgegeben worden. Diese hier gelieferte Übersetzung von Jadassohn's »Lehrbuch des Kontrapunktes« (zweite Auflage) füllt also eine große Lücke in der Musiklitteratur Schwedens aus.

T. N.

Bollmacher, Franz. Liederbuch für Volksschulen. Auswahl ein- und mehrstimmiger Volkslieder und Choräle nebst einem Stufengange für Gehör- und Stimmübungen unter einfachster Verwendung der Note. Nach den amtlichen Bestimmungen für die Schulen der Provinz Sachsen zusammengestellt. Leipzig, Merseburger, 1901. Heft 1: Unterstufe 40 S. 8⁰. *M* 0,16. — Heft 2: Mittelstufe 60 S. 8⁰. *M* 0,36. — Heft 3: Oberstufe 78 S. 8⁰. *M* 0,36.

Eine empfehlenswerte Sammlung. Befremdend ist, daß den Schülern der Unterstufe, welche nur nach dem Gehör singen, bereits ein zweistimmiger Satz zugemutet wird. Sollte es nicht zweckmäßiger sein, in der ersten Zeit nur das einstimmige Lied zu pflegen? Anerkennenswert ist die Beigabe einiger Liedchen für das Spiel im Freien. Es wäre wünschenswert, diesen Teil der Sammlung bei einer Neuauflage, die die Heftchen sicher erleben werden, zu erweitern. Im übrigen ist die Auswahl der Lieder sorgfältig getroffen, der mehrstimmige Satz ist korrekt. Was die dynamischen Bezeichnungen anbetrifft, so ist zuweilen des guten zuviel gethan. J. W.

Dechevrens, A. S. J. Les vraies mélodies grégoriennes, fascicule 1: Vesperal des dimanches et fêtes de l'année extrait de l'Antiphonaire du B. Hartker (Xᵉ siècle). Paris, G. Beauchesne & Cie. 1902. Kl. folio. Text 32 S. Musik: Notation rythmique ancienne 13 S., Notation rythmique moderne 16 S., — n. 3 fr. 50.

Eine Besprechung folgt später.

Mantuani, Josef. Ein unbekanntes Druckwerk (Separatabdruck aus den Mitteilungen des österr. Vereines für Bibliothekswesen Jahrgang VI, Nr. 1) Wien, Selbstverlag. 1902. 13 S. 8⁰. (ein Faksimile).

Verf. beschreibt ein in der Musikalien-Sammlung der Wiener Hofbibliothek vorhandenes musik-theoretisches Druckwerk aus der Wende des 15. Jahrhunderts, als dessen Autor er Johannes Cochlaeus eruirt. Er beweist, daß im Wiener Exemplar die älteste Ausgabe der 1507 bei Johannes Landen in Köln erschienenen Musica des Jo. Wendelstein (Cochlaeus) vorliegt, und daß das von H. Riemann in den Monatsheften für Musikgeschichte 1897—98 nach dem Exemplar der Leipziger Universitätsbiblothek herausgegebene Anonymi Introductorium musicae eine spätere, in die Zeit vom April 1504 bis Juli 1506 fallende Ausgabe des Wendelstein'schen Werkes ist. Für diese stellt er durch Vergleichung mit dem Druck von 1507 Johannes Landen in Köln als Drucker fest und weist von ihr ein zweites Exemplar in der Münchener Bibliothek nach. Auf die kleine, aber höchst interessante Schrift sei besonders hingewiesen. J. W.

Nodermann, Preben. Johan Celsius: Tragedien om Orpheus och Eurydice. Lund, Gleerupska Univ.-Bokhandeln, 1901 — 154 S. 8⁰. 2 Kr. 50.

Diese Neuausgabe einer alten schwedischen Tragödie aus dem 17. Jahrhundert ist als das erste schwedische Theaterstück, das auf eine opernmäßige Anordnung zurückgeht, auch musikhistorisch von Interesse. Die Neuausgabe folgt wesentlich einer Handschrift der Universitäts-Bibliothek in Lund,

wo die gesungenen Partien teils durch Notenlinien, teils auch durch geschriebene Noten angedeutet sind. Der Herausgeber hat der Schrift eine bibliographische Zusammenstellung der sämtlichen dramatischen Bearbeitungen der Orpheussage (S. 22—65) beigegeben. T. N.

Reifsmann, August. Ludwig van Beethoven. Berlin, Verlag von Hugo Schildberger, ohne Jahr — 19 S. gr. 8⁰. ℳ —,50.

Valentin, Karl. Populär allmän musikhistoria med ett tillägg »Ur svenska musikens häfder« af Adolf Lindgren. Stockholm, Aktiebolaget Ljus, 1900, 1901 — 158 + 142 S. 8⁰. 3 Kr. 50 (geb. 5 Kr.).

Diese populär gehaltene allgemeine Musikgeschichte ist vorher als Beilage der Musikzeitschrift »Svensk Sång« erschienen. Die Arbeit macht, wie der Verfasser selbst sagt, keine Ansprüche darauf, das Ergebnis selbständiger Forschungen zu sein. Die neuesten Untersuchungen seien jedoch, wie der Verfasser meint, berücksichtigt worden. Dieses ist natürlich nur *cum grano salis* zu verstehen, denn mehrere wichtige Quellenforschungen sind ganz außer Acht gelassen. Auch ist die Einteilung nicht überall völlig harmonisch. So wird z. B. die Zeit der Niederländer oder die Musikgeschichte von Dufay bis Palestrina auf kaum 10 Seiten besprochen, während die ägyptische Musik 14 Seiten abbekommt. Die Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts umfaßt nur 29 Seiten. Da wir keine allgemeine Musikgeschichte in schwedischer Sprache seit Bauck's »Handbok« (gedruckt 1862, neu aufgelegt 1888) besitzen, ist das Buch für Schweden nicht ohne Bedeutung. Eine kurze Darstellung der schwedischen Musikgeschichte von Adolf Lindgren ist dem Buch beigegeben, die besonders in der Schilderung des Musiklebens im 19. Jahrhundert von Interesse ist. Die Illustrationen, die größtenteils mit der dänischen »Illustrered Musikhistorie« gemeinsam sind, erhöhen beträchtlich den Wert des Buches. T. N.

Eingesandte Musikalien.

Referenten: **O. Fleischer, A. Göttmann, R. Schmidt, J. Wolf.**

Besprechung in zusammenfassenden Artikeln bleibt vorbehalten.

Verlag Bosworth & Co., Leipzig.

Reinecke, Carl. Pastellbilder op. 258. Nr. 1. Frühlings-Landschaft — Nr. 2. Stille Frage — Nr. 3. Auf der Alp — Nr. 4. Eilende Wellen — Nr. 5. Wasserlilie — Nr. 6. Zwiegesang — Nr. 7. Letzte Sonnenstrahlen — Nr. 1—6 je ℳ 1,—, Nr. 7 ℳ 0,60.

Verlag A. Dencke. Berlin.

Kullak, Franz. Fest-Polonaise für Pianoforte, instrumentiert von Heinr. Hofmann. Original-Ausgabe für Pianoforte ℳ 2,—; Orchester-Ausgabe in Stimmen ℳ 3,— n.

Ein Stück voll Temperament und, in seinen beiden Trios, voll wirksamer Gegensätze.

Verlag Adolf Fürstner, Berlin.

Feuersnot. Ein Singgedicht in einem Akt von Ernst von Wolzogen. Musik von Richard Strauß, op. 50. Klavierauszug mit Text von Otto Singer. Preis ℳ 12 n.

Die Handlung, welche eine knappe Stunde dauert, spielt am Abend des Sonnwendtages, kurz vor Sonnenuntergang in der Sentlingergasse des alten München, etwa im 12. Jahrhundert. Die vorherrschende Sprache des Libretto ist der Münchener Dialekt. Nach wenigen einleitenden Takten des Orchesters kommt ein Zug von singenden Kindern, voran die Trommler und zwei Pfeifer vor das Haus des Bürgermeisters Sentlinger, um Holzscheite für die Sonnwendfeier zu erbitten. Die Kinder erhalten das gewünschte durch einen vom Giebel herabgelassenen Förderkorb, und Diemut, die holde Tochter des Stadtvaters spendet ihnen allerlei Leckereien. Darauf wenden sich die Kinder nach dem gegenüberliegenden Eckhause, in welchem Kunrad, ein vornehmer junge Sonderling wohnt, der wegen seiner abgeschlossenen Lebensweise bei dem Volke im Rufe eines Zauberers steht. Da Kunrad

kein loses Holz besitzt, so reißt er die morschen Fensterladen und Thüren seines Hauses aus den Angeln und reicht sie den Kindern zum Subendbrand dar. Das Volk spottet darüber, nur Diemut und ihre drei Gespielinnen finden sichtlich Geschmack an dem jungen stattlichen Manne, der, als er der schönen Diemut gewahr wird, plötzauf dieselbe zuspringt und sie fest auf den Mund küßt. Gekreisch und Gelächter des Volkes, aber auch Murren der Entrüstung. Diemut hat sich erschrocken losgerungen, und flüchtet, von ihren drei Gespielinnen lachend umringt, auf die Stufe vor ihrem Hause. Sie flüstert mit den Mädchen, die kichernd ihrem Racheplan zustimmen.

Beim Erscheinen des Burgvogts stieben die Buben und Mädchen davon und ziehen mit ihrem Holzkarren vor das Thor; das Volk verliert sich gleichfalls.

Zuletzt folgen die drei Gespielinnen, nachdem sie mit Diemut deutliche Abrede getroffen haben. Es ist inzwischen ganz dunkel geworden. Die Gasse ist menschenleer, vor dem nahen Thore flammt das Sonnwendfeuer hoch auf. Kunrad, der lange in sich versunken dagestanden hat, kommt, als er den Feuerschein gewahrt, zu sich und geht auf das Sentlingerhaus zu, auf dessen Söller im ersten Stock jetzt Diemut hinaustritt. Kunrad und Diemut singen ein sehr schönes, breit ausgesponnenes Duett, Kunrad voll leidenschaftlicher Liebe, Diemut voll Rache über den erlittenen Schimpf. Er bittet um Einlaß in ihre Kammer, sie winkt ihm in die hintere Gasse, wo noch der Förderkorb am Boden steht. Auf ihr Geheiß steigt Kunrad in den Korb hinein, welchen Diemut sofort in die Höhe zieht. Als sich der Korb in halber Höhe befindet, erklärt Diemut, sie könne ihn nicht höher hinaufbringen. In arger List benachrichtigt sie ihre drei herbeigeeilten Gespielinnen durch Zeichen. Das Volk kommt herbeigeströmt und verhöhnt den im Korbe schwebenden Kunrad. Dieser ergrimmt über den ihm gespielten Verrat, hebt beschwörend beide Arme hoch. Mit einem Male verlöschen sämtliche Feuer und Lichter in der ganzen Stadt. Alles ist in tiefes Dunkel gehüllt. Ein allgemeiner Aufschrei des Entsetzens, das Volk duckt sich in kleine Haufen zusammen und verwünscht laut den bösen Zauberer. Kunrad hat sich in der Finsternis an dem Seile auf den Söller emporgeschwungen, von wo aus er dem bangen Volke verkündet, er habe Feuer und Licht verlöscht, weil Diemut, die Erwählte seines Herzens seiner heißen Liebe gespottet habe. Plötzlich tritt Diemut im Dunkel auf den Söller hinaus, ergreift Kunrad bei der Hand und zieht ihn rasch in ihre Kammer hinein. Das geängstigte Volk und die drei Gespielinnen Diemut's brechen in bewegte Klagen aus und rufen:

»Diemut, höre der Minne Gebot!
Diemut, hilf uns aus Feuersnot!«

Nach einiger Zeit bangen Wartens wird hinter Diemut's Fenstern ein blasser Lichtschimmer bemerkbar. Das Orchester bringt hierzu ein längeres, sehr schönes Zwischenspiel, das sich fortgesetzt in leidenschaftlicher Steigerung bewegt. Bei seinem Höhepunkt flammen plötzlich alle Feuer wieder auf, das Volk begrüßt das wiedergewonnene Licht mit Jubelgeschrei.

In Diemut's Kammer haben sich die Herzen von Konrad und Diemut in Liebe gefunden, der böse Zauber der Feuersnot ist gebrochen. —

Über die Bühnenwirkung der »Feuersnot« vermag ich selbstverständlich kein endgültiges Urteil zu fällen, da mir nur der von Otto Singer vortrefflich bearbeitete Klavierauszug mit Text vorliegt. Dagegen habe ich über den rein musikalischen Wert des Werkes die denkbar günstigste Meinung gewonnen. Richard Strauß ist für mich kein Neuling mehr. Ich glaube wohl annehmen zu dürfen, daß ich der Erste war, der seinerzeit das Berliner Publikum auf den jungen Komponisten aufmerksam machte, da ich bereits am 25. März 1884 in einer meiner Kammermusik-Soiréen im Verein mit Eugen Sardow eine Sonate für Pianoforte und Violoncello von Richard Strauß zu Gehör brachte, die allgemeinen Anklang fand. Inzwischen haben seine grandiosen Tondichtungen: »Also sprach Zarathustra«, »Ein Heldenleben«, »Tod und Verklärung« und »Till Eulenspiegel« ihren Siegeszug durch die musikalische Welt gemacht, so daß Richard Strauß heut mit vollem Recht als der hervorragendste Sinfoniker gilt, welcher reiche und geistvolle Erfindungsgabe mit souveräner Kunst der virtuosen Orchesterbehandlung verbindet. Auch als Liederkomponist nimmt Richard Strauß eine führende Stellung ein, wie ein Blick auf die Konzertprogramme unserer heutigen ersten Sänger und Sängerinnen beweist.

Die Musik zur »Feuersnot« ist überaus reich an vielen eigenartigen Schönheiten. Richard Strauß ist einer von den wenigen Auserwählten, die etwas Neues, Selbsterfundenes zu sagen haben. Die beiden Hauptpartieen des Kunrad und der Diemut sind vortrefflich individualisiert und psychologisch fein herausgearbeitet. Die Chöre der Buben und Mädchen, auch die Volkschöre, sowie die Ensembles der drei Gespielinnen sind höchst charakteristisch erfunden und vielfach von drastischer Wirkung. Mit großem Geschick hat Strauß

hierbei drei alte Münchener Volkslieder eingeflochten. Häufig strömt einem aus der Musik der »Feuersnot« das derbe Münchener Lokalkolorit entgegen.

Das Orchester ist durchweg in virtuoser Weise sinfonisch behandelt und enthält eine Fülle von kontrapunktischen Feinheiten. Geradezu verblüffend wirkt Richard Strauß vielfach durch überaus kühn erdachte enharmonische Verwechselungen, die sich jedoch bei näherer Betrachtung als logische Notwendigkeit ergeben, hervorgegangen aus dem kunstvollen Stimmengewebe. Indem ich den Wunsch ausspreche, daß das interessante Werk recht bald auf unserer Berliner Hofbühne in Szene gehen möchte, schließe ich mit dem Worten Hans Sachsens aus den »Meistersingern«:

Nun sang er, wie er mußt',
Und wie er mußt', so konnt' er's. —
Das merkt' ich ganz besonders.

R. S.

Verlag Heinrichshofen, Magdeburg.

Grunewald, Gottfried. Deutsche Volkslieder für vierstimmigen Männerchor. Nr. 1. Herr Ulrich. Nr. 2. Die Königskinder. Nr. 3. Sandmännchen. Partitur je ℳ 0,40, Stimmen je Satz ℳ 0,40.

Die Volkslieder haben in dieser Bearbeitung nichts an Schlichtheit und Frische eingebüßt. J. W.

Hermann, Hans. Lieder an meine Braut. Nr. 1. Unschuld — Nr. 2. Ihre Mitgift — Nr. 3. Idylle — Nr. 4. Die Gärtnerin — Nr. 5. Am Abend — Nr. 6. Reiche Beschäftigung — Nr. 7. Sonnenliedchen. Nr. 1—6 je ℳ 1,50, Nr. 7 ℳ 2,—.

Der Hauptreiz dieser Lieder wie der Hermann'schen Lieder überhaupt liegt im Harmonischen. Sollte ein etwas stärkeres Betonen des Melodischen den Werken nicht zum Vorteil gereichen? J. W.

Hildach, Eugen. Op. 27, Zigeunerliebe. Ein Cyklus ein- und zweistimmiger Gesänge.

Sinding, Christian. Op. 63. Fünf Duette aus Friedrich Rückert's Liebesfrühling. Nr. 1. Schön ist das Fest des Lenzes ℳ 0,80 — Nr. 2. Grün ist der Jasminstrauch ℳ 1,20 — Nr. 3. Ach, daß ewig hier die Liebe ℳ 1,20 — Nr. 4. Eia, wie flattert der Kranz ℳ 1,50 — Nr. 5 Deine Liebe hat mich beschlichen ℳ 1,50.

Melodiöse Stücke, aber nicht besonders originell. J. W.

Verlag Fr. Kistner, Leipzig.

Klengel, Paul. Vier Klavierstücke op. 16. Nr. 1. Gedenkblatt, Nr. 2. Heimliches Leid, Nr. 3. Arabeske, Nr. 4. Scherzino. Je ℳ 1,—.

— Zwei Phantasiestücke op. 22. Nr. 1. In der Dämmerung, Nr. 2. Capriccio. Je ℳ 1,50.

Melodiöse, stimmungsvolle Tonbilder.

Verlag M. Koch, Stuttgart.

Koch, M., 1. Sonate (Es dur) für Orgel. Op. 1. ℳ 3.—.

— 2. Sonate (G dur) für Orgel. Op. 20. ℳ 3,—.

— 3. Sonate (C moll) für Orgel. Op. 30. ℳ 3.—.

— 4. Sonate (D moll) für Orgel. Op. 31. ℳ 3,—.

— 5. Sonate (C dur) für Orgel. Op. 33. ℳ 3.—.

— 6. Sonate (G moll) für Orgel. Op. 37. ℳ 3,—.

— Zehn vierstimmige Fugetten für Orgel. Op. 10. ℳ 1,50.

— 50 leichte Orgelstücke. Op. 38. ℳ 1,80.

Der Organist und Chordirektor M. Koch tritt gleich mit einer stattlichen Zahl von Orgelkompositionen in die Öffentlichkeit. Die in seinem Selbstverlag erschienenen Werke sind nicht gerade von besonderer geistiger Vertiefung, doch zeichnen sie sich durch eine ebenso klare als stilgerechte Arbeit in der Behandlung des Orgelsatzes aus. Einen großen Flug der Phantasie sucht man bei Koch vergebens, auch verschmähte er es ungewohnte Pfade zu wandeln, immerhin läßt er aus jedem Takt den wohlgebildeten guten Musiker erkennen, der durch sein bedeutendes musiktheoretisches Können Respekt einzuflößen weiß. A. G.

Verlag Carl Merseburger, Leipzig.

Huber, Walther. Zwei Stücke (Adagio, Ständchen) für Violoncello und Harfe. Op. 3. ℳ 1,50.

— Drei Stücke für Flöte und Harfe. Op. 7.

Nr. 1. Larghetto. ℳ 1,50.

Nr. 2. Intermezzo. ℳ 1,50.
Nr. 3. Valse Caprice. ℳ 1,50.

Die Kompositionen sind nicht geeignet als bemerkenswerte Erscheinungen in der einschläglichen Litteratur betrachtet zu werden. A. G.

Merseburger, Curt. Op. 10. Zwei Lieder: Nelken — Reiselied. ℳ 0,75.
— Op. 12. Mitunter weicht von meiner Brust (Th. Storm) für eine Singstimme ℳ 0,75.

Verlag C. F. Peters, Leipzig.

Leclair, J. M. Concerto pour Violon faisant partie des 12 concertos rédigés et publiés avec accompagnement de piano par Marcel Herwegh.

Zu meinem Referat in Nr. 5 dieses Jahrganges habe ich berichtigend hinzuzufügen, daß ich mich hinsichtlich der Nationalität des Herausgebers geirrt habe. Marcel Herwegh ist wie sämmtliche direkte Nachkommen Georg Herwegh's gesinnungstreuer Franzose und nicht ein in Paris lebender deutscher Geiger, wie ich glaubte nach einer Erinnerung aus den 80er Jahren annehmen zu müssen. Herwegh hat sich der Concerte des Altmeisters des französischen Violinspiels mit besonderer Liebe angenommen. Sie existierten nur in einer fehlerhaften schlechten Ausgabe. Dass die Bearbeitung und Neuherausgabe dieser Leclair'schen Konzerte eine für die Violinlitteratur bemerkenswerte That war, beweist das vorliegende vierte Konzert, das trotz seines bald zweihundertjährigen Alters, auch heute noch in strahlender Frische erscheint. Einfache aber scharf charakterisierte Themen bilden die Stützen des ersten und letzten Satzes, während dem Spieler im zweiten Satz dieses dreiteiligen Konzertes Gelegenheit gegeben ist in einfacher und doppelstimmiger Cantilene eine ausgiebige Bogenführung zu zeigen. Große Sorgfalt hat Herwegh auf die technischen Vortragszeichen verwendet, wodurch das Konzert ganz erheblich an instruktivem Werte gewonnen. Jedenfalls will ich nicht versäumen die Neuherausgabe eines Werkes der altfranzösischen Schule zum Studium eindringlich zu empfehlen. A. G.

Verlag D. Rahter, Hamburg und Leipzig.

Wolf-Ferrari, E. Quintett für Pianoforte, zwei Violinen, Bratsche und Violoncell. Op. 6. ℳ 12,—.

Das Op. 6 dieses mir bisher vollkommen unbekannten Komponisten ist ein zum Teil noch unreifes Werk, dessen Studium mich jedoch lebhaft interessierte. Das umfangreiche Stück bietet in seinen Einzelheiten viele originelle Momente, aus denen ein nicht zu unterschätzendes Talent spricht. Leider vermag der Komponist seine Themen weder in genügender Weise zu entwickeln, noch logisch durchzuarbeiten. Die guten Ansätze bleiben Stückwerk und das Ganze erhält einen ungewollten rhapsodischen Charakter. Steht erst die nach allen Seiten hin zu festigende Kompositionstechnik im richtigen Verhältnis zu dem Talente dieses Komponisten, so dürfte manche schöne Blüte der musikalischen Phantasie von diesem zweifellos noch sehr jungen Künstler zu erwarten sein. A. G.

Verlag B. Schott's Söhne, Mainz.

Sandré, G. Petite Suite pour 2 violons avec accompagnement de piano, op. 64. Nr. 1. Marthe; Nr. 2. Nocturne; Nr. 3. Badinage; Nr. 4. Pastorale. ℳ 5,—.

Leichtgeschürzte, gefällige Hausmusik für Dilettantenkreise, die den Spielern keinerlei Schwierigkeit bietet. Am besten scheinen mir die beiden Mittelstücke gelungen, von denen namentlich die Nocturne ein überaus zartes und stimmungsvolles Stück ist.

Klassert, Martin. Kinder-Trio für Klavier, Violine und Cello. Op. 10. ℳ 3,—

Das im Sinne der Sonatinen Haydn's und Mozart's abgefaßte Werk dürfte sich am besten als Vorstufe für die Trios dieser Meister eignen.

Wilson, Chr. Suite pour Instruments à Cordes. Partition n. ℳ 2,40, parties séparées n. ℳ 3,75.

Vf. weist sich als tüchtiger Musiker aus. Leider fehlt es ihm an großgeprägten Gedanken, um sich mit seiner Arbeit über den Durchschnitt zu erheben. J. W.

Verlag C. F. W. Siegel (R. Linnemann), Leipzig.

Gehrhardt, Paul. Motette für vierstimmigen gemischtsn Chor. Op. 6. Part. ℳ 1,20, Stimmen à ℳ 0,50.
— Christfeier. Festmotette für Kinderstimmen, gemischten Chor und Orgel. Op. 2. Partitur ℳ 4,—. Chorstimmen à ℳ 0,80 und ℳ 0,50.
— Geistliche Hochzeitsmusik op. 9.

Nr. 1. Hochzeitszug. Trauungs-Festpräludium für Orgel. ℳ 1,20.

Nr. 2. »Ein getreues Herze wissen, hat des höchsten Schatzes Preis«. Geistliches Lied für eine Singstimme und Orgel. ℳ 1,20.

Nr. 3. Trauungsgesang (»Wo du hingehst«) für vierstimmigen gemischten Chor und Sopransolo. Partitur ℳ 2,—, Solo- und Chorstimmen à ℳ 0,20.

Daß mich Paul Gerhardt's kirchenmusikalisches Komponieren nach irgend einer Richtung hin erfreut oder gar befriedigt hätte, kann ich nicht behaupten. Seine ausgetrocknete Melodik — meist zieht er vor, sich mit alten Kirchenmelodien durchzuhelfen — schleicht öde und langweilig dahin, die Technik in Bezug auf Orgel- und Chorsatz ist gering. Muß man denn komponieren, wenn man kein Talent dazu hat? Selbstkritik! A. G.

Othegraven, A. v. Acht deutsche Volkslieder. (Text und Melodien aus dem »Deutschen Liederhort« von Erk und Böhme) für Männerchor. Nr. 1. Zu ihren Füßen — Nr 2. Ich hab ein Schätzle — Nr. 3. Ich hab mir einen Garten gepflanzet — Nr. 4. Eifersüchtelei — Nr. 5. Mondenschein — Nr. 6. Warnung — Nr. 7. Das Liebchen im Grabe — Nr. 8. Die Waidli im Schweizerland. Partituren à ℳ 1,— bis ℳ 1,40, Stimmen à ℳ 0,15 bis ℳ 0,20.

Verlag Steingräber, Leipzig.

Beethoven, Sämtliche Sonaten für Pianoforte und Violoncello. Neue korrekte Ausgabe nach Autographen und Originalausgaben revidiert, sowie mit Fingersatz und Strichbezeichnungen versehen von Norbert Salter. 2 Bände à ℳ 1,80.

Eine sorgfältig durchgesehene, empfehlenswerte Ausgabe.

Verlag C. F. Vieweg, Quedlinburg.

Skop, V. F. op. 8. Zwei instruktive Trios für 2 Violinen und Viola für den Unterricht in fortschreitender Reihenfolge zur Förderung der Taktfestigkeit und Übung im Zusammenspiel. Nr. 1 in G-dur (in der ersten Lage). Partitur ℳ 2,50, Stimmen à ℳ —,60. Nr. 2 in D-moll (die erste Stimme in der ersten und dritten Lage), Preis wie bei Nr. 1.

Verlag der Volksaufklärungs-Gesellschaft (Kansanvalistus-Seuran Kustantama), Helsingfors.

Ockenström, A. Säveleitä Kanteleelle (Töne für Kantele). 2. Heft von I. Krohn. 24 S. 4⁰ obl.

Das 1. Heft enthält eine Anweisung für das Stimmen und die Handhaltung des Spielers dieses alten finnischen National-Instrumentes, dessen Saiten diatonisch gestimmt sind. Für die verschiedenen Tonarten werden die Saiten chromatisch umgestimmt. Das 1. Heft, von dem blinden, jetzt verstorbenen Ockenström noch selbst besorgt, ist in 2. Auflage erschienen. Dr. Krohn hat die Sammlung nun fortgesetzt, und zwar bringt er zuerst Finger-Übungen, und dann 18 Volksmelodien. O. F.

Zeitschriftenschau

zusammengestellt von

Ernst Euting.

Verzeichnis der Abkürzungen siehe Zeitschrift III, Heft 5, S. 211.

A., M. L. »Siegfried« et la Tétralogie — Journal des Débats (Paris) 24. Dezember 1901.

Abell, Arthur M. Educated in America versus educated in Germany — MC 1902. Nr. 1141.

Allihn, Max. Noch einmal die Cymbel des XII. Jahrhunderts — ZfI 22, Nr. 12.

Allihn, Max. Über den gegenwärtigen Stand des Harmoniumbaues — ibid. Nr. 13.

Amaury. Louise (roman musical) — Le Salut Public (Lyon) 19. Dezember 1901.

Angell, J. R. and **Fite,** W. The monaural localisation of sound (from the Psychological Laboratory of the University of Chicago) — Psychological Review 8, Nr. 2.

Anonym. Des roseaux de la flûte aux cuivres de l'orchestre. Progrès incessants de l'art musical — Lectures pour tous, 1902, Januarheft.

Anonym. English opera and municipal orchestras — The Athenæum (London) Nr. 3873.

Anonym. Dirigentenkursus in Düsseldorf — Wch 3, Nr. 4.

Anonym. Bœklin musicien — Journal des Débats (Paris), 1. Dezember 1901.

Anonym. Zur Hundertjahrfeier der Uraufführung von Schiller's »Turandot« in Weimar — Deutsche Bühnen-Genossenschaft (Berlin, Günther & Sohn) 31, Nr. 4 [berücksichtigt auch die musikalische Behandlung des Stoffes seitens verschiedener Komponisten].

Anonym. Zum Schutze des Parsifal — BB 25, Nr. 1—3.

Anonym. Deutsche Konzert-Dirigenten der Gegenwart — Leipziger Illustrierte Zeitung (J. J. Weber) 1902, Nr. 3056 [mit zahlreichen Porträts].

Anonym. Programma's van historische concerten — TV 7, Nr. 1.

Anonym. Ludwig Thuille — MW 1902, Nr. 1 [mit Porträt].

Anonym. Maß und Milde in kirchenmusikalischen Dingen — Die Wahrheit (München) 7, Nr. 11.

Anonym. Carl Smulders — MB 17, Nr. 3 f. [mit Porträt].

Anonym. Adam Hörlein † ZfI 22, Nr. 14 [mit Porträt].

Anonym. The incorporated Society of musicians — MMR 32, Nr. 374.

Anonym. Henry Coward — MT 1902, Nr. 707 [mit Porträt].

Anonym. Music at the last coronation — ibid.

Anonym. A Newcastle music-making — ibid.

Anonym. The chapel royal — MT 1902, Nr. 708.

Anonym. A letter from Kiesewetter to Pearsall — ibid.

Anonym. A nonogenarian double-bassist — ibid.

Anonym. Der Geigenbogen, seine Entwickelung und seine Meister — ZfI 22, Nr. 12 ff. [illustriert].

Anonym. Deutschlands Ausfuhr von Musikinstrumenten in den Jahren 1900 und 1901 — ibid., Nr. 14.

Anonym. Rudolph Kœnig (1832—1901) — La Voix Parlée et Chantée (Paris) 1901, Dezemberheft [Nekrolog].

Anonym. Neues vom schweizerischen Volksgesang — SMZ 42, Nr. 6.

Anonym. The historical musical exhibition in Boston — MC 1902, Nr. 1141 [mit Abbildungen].

Anonym. The musical year 1901 — MC 1902, Nr. 1141 f.

Anonym. Music in Canada — ibid.

Arienzo, N. d'. Vincenzo Bellini — Rivista Teatrale Italiana (Neapel) 1901, 1. November.

Armstrong, W. Josef Hofmann — Et 1902, Januar.

Augustin, Kirchenlieder für das Volk — Correspondenz-Blatt für den Katholischen Clerus Oesterreichs 20, Nr. 23.

Averkamp, Ant. Gedenkschrift van het »Klein Koor a Capella« 1890/1900 — TV 7, Nr. 1.

B., E. A propos de l'autobiographie de Richard Wagner — GM 48, Nr. 5.

Bachmann. Manfred, Dramatische Tondichtung von Hans v. Bronsart — NMZ 23, Nr. 2.

Barini, Giorgio. Noterelle Belliniane — RMI 9, Nr. 1 (mit Porträt und 2 Facsimiles).

Barton, E. H. and **Laws,** S. C. On air-pressures used in playing brass instruments — Chemical News and Journal of Physical Science (London, Edwin John Davey) 84, S. 302 [Vortrag in der London Physical Society am 13. Dezember 1901].

Batka, Richard. »Gebrauchsmusik« — KW 15, Nr. 7.

—— Carmen — ibid. Nr. 8.

Baughan, Edward A. A national opera — MMR 32, Nr. 374.

Bazaillas, Albert. La joie dans la musique de Beethoven — RHC 2, Nr. 1.

Bélart, Hans. Richard Wagner und Johanna Spyri — Mk 1902, Nr. 9.

Bentzen, Sophus. Über Verbesserung des Gehörs bei »künstlichem Trommelfelle« — Monatsschrift für Ohrenheilkunde (Berlin, W. 35) 1902, Nr. 1.

Blanc, C. F. le. Missa in honorem St. Petri van Elb. J. Franssen — SGB 27, Nr. 1/2 [ausführliche Besprechung mit Notenbeispielen].

Blume. Aschenbrödel (Cenerentola). Musikalisches Märchen in 3 Akten mit Musik von Ermanno Wolf-Ferrari — AMZ 29, Nr. 6 [anläßlich der ersten deutschen Aufführung in Bremen am 31. Januar 1902].

Bonaventura, Arnaldo. Le lettere di Rossini — NM 6, Nr. 71.

Brenet, Michel. J. S. Bach et les élections de Leipzig — GM 48, Nr. 7.

Bruns-Molar. Beiträge zur Stimmhygiene — DGK 2, Nr. 9.

Buck, Rudolf. »Heilmar«, Oper in 3 Aufzügen und einem Vorspiel von Wilhelm Kienzl — AMZ 29, Nr. 6.

Burkhardt, Max. Zur Kritik der Ästhetik — RMZ 3, Nr. 4.

C., H. de. La musique de la Garde républicaine à Paris — GM 48, Nr. 4.

Cametti, Alberto. Critiche e satire teatrali romane del settecento (Due stagioni musicali al teatro Argentina) — RMI 9, Nr. 1.

—— La morte di Filippo Marchetti — GMM 57, Nr. 4 [mit Porträt].

Chamberlain, Houston Stewart. Versuch einer Inhaltsübersicht von »Oper und Drama« — Mk 1902, Nr. 9.

Chilesotti, O. Note circa alcuni liutisti italiani della prima metà del cinquecento — RMI 9, Nr. 1.

Closson, Ernest. L'instrument de musique comme document éthnographique — GM 48, Nr. 4 ff.

Cohn, Hermann. Beethoven's Brillen — Wochenschrift für Therapie und Hygiene des Auges (Breslau) 5, Nr. 1.

Combarieu, Jules. R. Wagner: la musique de »Siegfried« — RHC 2, Nr. 1.

Cortella. Un ciclo Verdiano — GMM 57, Nr. 5.

Daubresse, M. Origine et développement de la symphonie — Etudes pour jeunes filles 1901, Dezemberheft.

Delgay, Léon. L'art décoratif à l'Opéra Comique — RE 3, Nr. 31/32 (illustriert).

Dolmetsch, Arnold. The modern piano and the modern virtuoso — PJ 1902, Februarheft.

Donop, Lionel von. Arnold Böcklin's Beziehungen zur Musik — National-Zeitung (Berlin) 1901, 25. Dezember.

Dufour, E. La tétralogie de Richard Wagner — La Nouvelle Revue (Paris, rue Racine 26) 1. Februar 1902.

Duncker, Dora. Überbrettlkunst — Bühne und Welt (Berlin, Otto Elsner) 14. Nr. 9 [illustriert].

Duyse, Florian van. Het Thema — WvM 9, Nr. 5 [aus einem demnächst erscheinenden Werke »De melodie van het Nederlandsche lied en hare rhythmische vormen«].

E., F. G. Dr. John Blow (1648—1708) — MT 1902, Nr. 708.

Eccarius-Sieber, A. Die Honorarfrage im musikalischen Unterricht — KL 25, Nr. 3 f.

Elia. Impressioni sul Mosè di L. Perosi — NM 6, Nr. 71.

Enschedé, J. W. Is Philipps van Marnix de dichter van het Wilhelmus? — TV 7, Nr. 1.

Eymieu, Henry. »Les Guelfes«, opéra de Benjamin Godard — MM 14, Nr. 2 [Erstaufführung in Rouen am 17. Januar].

Falchi, A. Leonardo musicista — Rivista d'Italia (Rom, Società Editrice Dante Alighieri) 5, Nr. 1.

Fawcett, F. Songs sung by the Lambadis — The Indian Antiquary (Bombay, Education Society's Press) 1901, Dezemberheft.

Fiege, Rud. Gustav Mahler's 4. Symphonie — BfHK 6, Nr. 2.

Fogy, Old. In Mozartland — Et 1902, Januar.

Forgach. Richard Strauß' »Feuersnot« — Deutsche Kunst- und Musikzeitung (Wien, Wiener Musik-Verlagshaus) 29, Nr. 6.

Francès, J. Chansons bretonnes; berceuses cornouaillaises — Annales de Bretagne 1902, Januarheft.

Friedrich, W. Über die Entstehung des Tones in Labialpfeifen — Annalen der Physik (Leipzig, J. A. Barth) 1902, Nr. 1.

Godet, Robert. Franz Liszt — MSu 1, Nr. 11 f.

Goldschmidt, Hugo. Die Entwicklung der Sonatenform — AMZ 29, Nr. 5 ff.

Golther, W. Tristandichtungen — Das literarische Echo IV, Nr. 3.

Gradenigo, G. Über die Erfolge der zu akustischen Zwecken unternommenen chirurgischen Eingriffe in der Trommelhöhle — Archiv für Ohrenheilkunde 54, Nr. 1/2.

Graf, Max. Glossen zu Gunsten von Mahler's vierter Sinfonie — Die Wage (Wien, Dominikanerbastei 19) 5, Nr. 5.

Guillemin, Auguste. L'œil et l'oreille — RHC 2, Nr. 1.

Gulik, D. van. Über Interferenztöne eines Geräusches — Archives Néerlandaises des sciences exactes et naturelles ... Haag, Martinus Nijhoff 1901, S. 287 ff.

H., R. Is zingen gesond? — MB 17, Nr. 6.

—— Driedaagsch Nederl. Muziekfeest — ibid. Nr. 3.

Hagemann, Carl. Die ältesten deutschen Theaterzettel — RMZ 3, Nr. 4.

Halama, Adolf. Die deutsche Singmesse — GBo 19, Nr. 1.

Hartog, Jacques. Kort verslag omtrent de poging tot het oprichten van een standbeeld vor Jan Pieterszn. Sweelinck — TV 7, Nr. 1.

—— Das niederländische Musikfest in Amsterdam — Mk 1902, Nr. 9.

Helle, Alfred. Vom musikalisch Schönen. Psychologische Betrachtungen — MW 1902, Nr. 4 ff.

Hellmers, Gerh. Aschenbrödel (Cenerentola). Musikalisches Märchen von Ermanno Wolf-Ferrari — S 60, Nr. 12.

Hensen, V. Über die Accomodationsbewegung im menschlichen Ohr — Archiv für die gesammte Physiologie (Bonn, Emil Strauß) 87, S. 355.

Herzog, Albert. »Till Eulenspiegel«, Oper, mit Musik von E. N. von Reznicek — Mk 1902, Nr. 9.

Hiller, Paul. Edoardo Mascheroni und seine Oper »Lorenza« — NZfM 69, Nr. 5 [mit Porträt].

Jacquet, A. Le sentiment religieux dans «Polyeucte» et dans «Athalie» — Etudes pour jeunes filles 1901, Dezemberheft.

Jadassohn, S. Die Verwandtschaft der Akkorde. Ein Beitrag zur Harmonie- und Modulationslehre — NMZ 23, Nr. 3f.

Jagow, Eugen von. Eduard Colonne — NMZ 23, Nr. 3 [mit Porträt].

Jaloux, Edmond. Gustave Charpentier — DMZ 33, Nr. 6 [aus dem unveröffentlichten Manuskript übersetzt von Wilhelm Thal].

Imbert, H. Monument de Schumann — RE 2, Nr. 31/32 [mit Abbildung des Denkmals auf dem Friedhofe zu Bonn].

Joncières, V. Avant la représentation de »Siegfried« à l'Opéra — Le Gaulois (Paris) 17. Dezember 1901.

—— Das Märchen vom faulen Hans. Balletpantomime von Oscar Nedbal — — AMZ 29, Nr. 6 (Erstaufführung [in Prag am 24. Januar 1902).

Joſs, Victor. »Die Rosenthalerin«. Oper in 3 Akten von Anton Rückauf — NMP 11, Nr. 5.

—— »Das Märchen vom faulen Hans«. Balletpantomime, mit Musik von Oscar Nedbal — ibid. Nr. 6.

Keller. Pater Hartmann, der Komponist des Oratoriums »Franciscus« — Deutsche Kunst- und Musikzeitung (Wien, Wiener Musik-Verlagshaus) 29, Nr. 7.

Kinast, E. »Judith«. Oratorium von Aug. Klughardt op. 85 — Si 27, Nr. 2.

Kipper, Hermann. Zum 70. Geburtstag Franz Wüllner's — DMZ 33, Nr. 5.

Klauwell, Otto. Über die Wahl des Studienmaterials beim Klavierunterricht — KL 25, Nr. 4.

Kniel, P. Cornelius. Warum wird die heilige Cäcilia als Patronin der Musik verehrt? — C 10, Nr. 2.

Kobbé, G. Putting on grand opera — Cosmopolitan (London, International News Co.) 1902, Januar.

Körner, Erich. Die »Siegfried«-Aufführung in Paris — Leipziger Illustrierte Zeitung (J. J. Weber) 1902, Nr. 3056 [mit Abbildungen].

Krause, Emil. Heinrich von Herzogenberg. Ein Lebens- und Künstlerbild — KL 25, Nr. 3.

Krause, Martin. Conrad Ansorge — MW 1902, Nr. 4 [mit Porträt].

—— Das böhmische Streichquartett — ibid. [mit Gruppenbild und biographischen Notizen über Carl Hoffmann, Josef Suk, Oscar Nedbal und Hans Wihan].

Kretschmar. Das neueste aus der musikalischen Völkerkunde — Die Grenzboten (Leipzig) 60, Nr. 44.

Kriens, Louis P. Coöperatie en onderling pensioenfonds van ned. musici — MB 17, Nr. 2.

Kühl, Gustav. Hans von Bülow — Mk 1902, Nr. 6 [illustriert].

Kühnen. Die »Pauluskirche« in Krefeld — MSfG 5, Nr. 2f.

Lange. Das 100jährige Jubiläum des Theaters an der Wien — Das litterarische Deutsch-Österreich 2, Nr. 3.

Lanier, S. Music of Shakespeare's time — Lippincott's Monthly Magazine (Philadelphia) 1902, Januar.

Lawrance, A. Sir Arthur Sullivan's diary — Harpers Monthly Magazine (London, 45 Albemarle Street) 1902, Februar.

Lenoel-Zevort, A. Diction chantée et chant parlé — La Voix Parlée et Chantée (Paris) 1901, Dezemberheft.

Lermoyez. L'hygiène de l'oreille — ibid., Novemberheft.

Leſsmann, Otto. Hermann Wolff †. — AMZ 29, Nr. 6 [mit Porträt].

Löschke, Leopold. Über die Zahl der Unterrichtsstunden — DGK 2, Nr. 9.

Lucae, August. Beobachtung der Tonschwingung des Trommelfells am lebenden Ohr (Vortrag, gehalten auf der 73. Versammlung deutscher Naturforscher und Ärzte in Hamburg im September 1901 — Archiv für Ohrenheilkunde (Leipzig, Vogel) 54, Nr. 3/4, S. 274.

M., A. La 3me Symphonie de Gernsheim — MM 14, Nr. 2.

Mangeot, A. La Première Matinée de la Société des Musiciens de France — MM 14, Nr. 3.

Marasse, M. Gaetano Donizetti — MW 1902, Nr. 3.

Marichelle, H. A propos de l'enseignement auriculaire — La Voix Parlée et Chantée (Paris) 1901, Dezemberheft.

Marriage, M. E. und **Meier,** John. Volkslieder aus dem Kanton Bern — Schweizerisches Archiv für Volkskunde (Zürich, Emil Cotti's Wwe.) 5, Nr. 1 [mit Notenbeispielen].

Max, Cécile. Le nouveau Syndicat des artistes musiciens de Paris — La Fronde (Paris, 14 rue Saint-Georges) 1901, 20. November.

Max, Cécile. Conférences d'histoire de la musique — ibid. 1902, 30. Januar.
Mayerhofer, Johannes. Mozart's Totenschädel — Leipziger Illustrierte Zeitung (J. J. Weber) 1902, Nr. 3056 [mit drei Skizzen].
Meier, S. Das Rottischwilerlied — Schweizerisches Archiv für Volkskunde (Zürich, Emil Cotti's Wwe.) 5, Nr. 3.
Memor. Les chefs d'état et la musique — Le Salut Public (Lyon) 1. Dezember 1901.
Mendelssohn, Arnold. Klughardt's »Judith« — MSfG 5, Nr. 2f.
Menzel, Hans. Neue Orgel in Ebersbach — KCH 13, Nr. 2 [mit Abbildung].
Mey, Curt. Spaziergänge eines Wagnerianers auf Dresdener Friedhöfen — Mk 1902, Nr. 9 [illustriert].
M-i. Prof. ‚Karl Stiehl — Deutsche Kunst- und Musikzeitung (Wien, Wiener Musik-Verlagshaus) 29, Nr. 5f [biographische Skizze mit Porträt].
Michelis, G. de. Filippo Marchetti — MSu 1, Nr. 11.
Molmenti, Pompeo. Verdi e Somma — GMM 57, Nr. 6.
Monaldi, Gino. A proposito del centenario di Vincenzo Bellini — RMI 9, Nr. 1.
Morgins, L. de. Rossini — Correspondant (Paris, 31 rue Saint-Guillaume) 1902. 10. Januar.
Mund, Hermann. Der Orgelbauer Joachim Wagner und seine Werke — ZfI 22, Nr. 13ff.
Münzer, Georg. Wotan — Mk 1902, Nr. 9.
Nagel. Einiges über die Bedeutung des Volkssängertums — Das litterarische Deutsch-Österreich II. Nr. 6.
Neitzel, Otto. Zwei »Urneuheiten«. Elgar's »Traum des Gerontius« und Rezniceks's »Till Eulenspiegel« — S 60. Nr. 10.
Nf. Etwas von der Laute — SMZ 42. Nr. 4.
—— Eine neue Sinfonie von Hans Huber — ibid., Nr. 7.
Niecks, F. Professor Hugo Riemann's new book of musical composition — MMR 32, Nr. 374.
Normann, Felix. Das Metzer Stadttheater. Ein Gedenkblatt zur Feier seines 150-jährigen Bestehens — Bühne und Welt (Berlin, Otto Elsner) 4, Nr. 9 [illustriert].
P., J. Der Brand des Stuttgarter Hoftheaters — Leipziger Illustrierte Zeitung (J. J. Weber) 1902, Nr. 3057 [mit Abbildung].
P. L. Gustav Eberlein's letzte Modellskizze des Richard Wagner-Denkmals in Berlin — Leipziger Illustrierte Zeitung (J. J. Weber) 1902, Nr. 3056 [mit Abbildung].
Porthmann, P. Massenet's »Grisélidis« — L'Art du Théâtre (Paris, 5 rue des Ecoles) 1902, Januar.
Prudenzano, F. La musica nei drammi di Shakespeare — Rivista Teatrale Italiana (Neapel) 1901, 15. Oktober.
Pudor, Heinrich. Über Programme zu populären Konzerten — NMZ 23, Nr. 5.
R., J. F. A forgotten French opera — The Saturday Review (London) 18. Januar 1902.
—— The promenade and other concerts — ibid. 1. Februar 1902.
Raabe, Peter. »Orestes«, eine Trilogie von Felix Weingartner — AMZ 29. Nr. 7 [eingehende Besprechung an der Hand des Klavierauszugs].
Rabich. Gegen die staatliche Prüfung von Musiklehrern und Musiklehrerinnen — BfHK 6, Nr. 2.
Rasch. Theorie und Praxis — MSfG 7, Nr. 2.
Rebell, H. Chant de la patrie et de l'exil — L'Ermitage 1901, Dezemberheft.
Reif, E. G. Das Virgil-Technik-Klavier — MW 1902, Nr. 2.
Rh. Apparat zum Demonstrieren der Photophonie (drahtlosen Telephonie) — Phonographische Zeitschrift (Berlin, W. 50) 3, Nr. 3 [mit 3 Abbildungen].
Rolland, Romain. La première représentation du »San Alessio« de Stefano Landi, en 1632, à Rome, d'après le journal manuscrit de Jean-Jacques Bouchard — RHC 2, Nr. 1.
Rooge, H. C. und **Hall,** E. van. Verslag van de werkzaamheden en den staat der »Vereeniging voor noord-nederlands muziekgeschiedenis« over 1900 — TV 7, Nr. 1.
Rossat, Arthur. Chants patois jurassiens — Schweizerisches Archiv für Volkskunde (Zürich, Emil Cotti's Wwe.) 5, Nr. 2f.
S. »Till Eulenspiegel«, Volksoper von L. N. von Reznicek — NMZ 23, Nr. 5.
Saint-Saëns, Camille. Musikkritik — Die Nation (Berlin, W. 35) 19, Nr. 18. [Autorisierte Übersetzung aus dem Französischen von Wilhelm Kleefeld].
—— Bayreuth und der Ring der Nibelungen — Mk 1, Nr. 9.
Schäfer, Theo. Richard Strauß' »Feuersnot« — Allgemeine Musikalische Rundschau (Berlin, Beuthstr. 6) 7, Nr. 5.
Scheurleer, D. F. Delftsche organisten uit de XVIIe eeuw — TV 7, Nr. 1.
—— Een merkwaardig handschrift (Het Wilhelmus als danswijze — Ludwig van Beethoven te Amsterdam) — ibid.
Schmeits, Pascal. Missa solemnis van P. J. Jos. Vrancken — SGB 27, Nr. 1/2 [ausführliche Besprechung].
Schmid, Otto. Ein musikalisches Kuri

osum und sein Schöpfer. Ein Beitrag zur Geschichte der Programm-Musik — BfHK 6, Nr. 2 [betrifft Gregorius Josephus Werner, den Amtsvorgänger Haydn's in der Esterhazyschen Kapelle].

Schmid, Otto. Joseph Rheinberger — NMZ 23, 2ff [biographische Skizze].

Schmitt, Hans. Eigene Gedanken über die Register der Stimme — DGK 2, Nr. 10.

Sébastian. Art, Toc et Camelote — MM 14, Nr. 2.

Seibert, Willy. Zu Dr. Wüllner's siebenzigstem Geburtstag — RMZ 3, Nr. 4.

Seidl, Arthur. Wagneriana — Deutsche Heimat 5, Nr. 15.

Seiffert, Max. Jan Tollius — TV 7, Nr. 1.

Smend, Julius. Bibelwort und Kirchenlied in Liliencron's Chorordnung — MSfG 7, Nr. 2.

—— Johann Crüger's Bild — ibid.

Sorel, A. E. L'enseignement dramatique au Conservatoire — Nouvelle Revue, 1. Januar 1902.

Stevens, E. H. Über die Schallgeschwindigkeit in Luft bei gewöhnlicher und bei hoher Temperatur und in verschiedenen Dämpfen — Annalen der Physik (Leipzig, J. A. Barth) 1902, Nr. 2.

Stoefsel, Otto. Yvette Guilbert — Die Wage (Wien, Dominikanerbastei 19) 5, Nr. 5.

Storch, E. Über die Wahrnehmung musikalischer Tonverhältnisse — Zeitschrift für Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane (Leipzig, J. A. Barth) 27, Nr. 5/6.

Taine, H. Das Wesen von Baukunst und Musik (Erste deutsche Übersetzung aus La Philosophie de l'Art von Ernst Hardt) — Das Magazin für Litteratur 71, Nr. 3.

Tavernier, Adolphe. Sarasate — RE 3, Nr. 31/32 [illustriert].

Thibaut. P. J. Traités de musique byzantine (Codex 811 de la Bibliothèque du Métochion du Saint-Sépulcre, Constantinople) — Revue de l'Orient Chrétien (Paris, Picard) 1901, Nr. 4.

Tiersot, Julien. La musique des Arabes — M 68, Nr. 4ff.

Tommasini, Vincenzo. L'opera di Riccardo Wagner e la sua importanza nella storia dell'arte et della cultura — RMI 9, Nr. 1.

Tufts, F. L. Experiments with the ordinary organ-pipe — The American Journal of Science (New-Haven, Connecticut) 1901, S. 848ff [Referat].

Urselmann, Bernhard. Einige Gedanken über die erhabene Bedeutung des Kirchenliedes gegenüber dem profanen Gesange — MS 1902, Nr. 2 [nach einem Vortrag].

V., M. Strauß contra Wagner — NMP 11, Nr. 7 [Kritik der gleichnamigen Broschure Erich Urban's].

Vancsa, Max. Zwei Neuheiten von Richard Strauß (»Feuersnot« und »Enoch Arden«) — NMP 11, Nr. 5.

Vaschide, N. und **Lahy,** J. Les coefficients respiratoires et circulatoires de la musique — RMI 9, Nr. 1.

Villars, H. Gauthier. »Siegfried« à Paris — L'Art du Théâtre (Paris, 51 rue des Ecoles) 1902, Januar [illustriert].

W., A. von. Charles Auguste de Bériot. Zur 100. Wiederkehr seines Geburtstages (20. Februar 1902) — NMZ 23, Nr. 5.

West, F. M. Change of Pitch in certain sounds with distance — Nature (London, Macmillan & Co.) 65, S. 129.

Windakiewicz, St. Das altpolnische Volkstheater — Anzeiger der Akademie der Wissenschaften in Krakau (Krakau, Universitäts-Buchdruckerei) 1901, Nr. 9.

Winterfeld, A. von. Der Schöpfer der musikalischen Ballade. Zur hundertsten Wiederkehr von J. R. Zumsteeg's Todestag — NMZ 23, Nr. 3 [mit Porträt].

Wolff, Karl. Zum 70. Geburtstag Professor Dr. Franz Wüllner's — NMZ 23, Nr. 5 [mit Porträt].

Wolzogen, Hans von. Ein Brief Richard Wagner's an Anton Pusinelli — Mk 1902, Nr. 6.

Zabel, B. Die singende Bogenlampe — Das Weltall 2, S. 15f.

Zelle, Friedrich. Drei Seltenheiten: 1 Geistliche gesangk Buchleyn (Wittenberg MDXXIIII) — 2 Ein Christlich Singebuch für Layen vnd Gelerten (Mit einer zweien vnd dreien stimmen ... durch Valentinum Triller von Gore ... Gedruckt zu Breßlaw durch Chrispinum Scharffenberg) 1559 — 3 ein Choralbuch in kl. fol aus der Zeit von 1766—1785, die Vorlage zu Böhner's Choralbuch zum neuen kurpfälz'schen Reformierten Gesangbuch vom Jahre 1785. — Zeitschrift für Bücherfreunde 1901/1902, S. 437.

Buchhändler-Kataloge.

Breitkopf & Härtel. Leipzig, Nürnbergerstraße 37. — Verzeichnis von Robert Schumann's sämtlichen Werken in billiger Volksausgabe (Originale und Bearbeitungen nach der kritischen Gesamt-Ausgabe für Unterricht und praktischen Gebrauch herausgegeben von Clara Schumann und anderen namhaften Künstlern).

Kerler, Heinrich. Ulm. — Antiquarischer Katalog Nr. 300. Wertvolle, wichtige Werke aus Theologie, Philosophie u. s. w. Darunter S. 26f. viele geschriebene Opern-Partituren von Adam, Auber, Bellini, Boieldieu, Gounod, Herold, Mozart, Rossini, Weber, Weigl, Winter und zwei interessante autographe Briefe von Liszt und Marschner.

Seligsberg, B. Bayreuth 1902. — Katalog Nr. 256. Geschichte und deren Hülfswissenschaften. Darin auch einige moderne Werke über Musik.

Süddeutsches Antiquariat. München, Gallerlestraße 20. — Katalog XXVIII. Musik, Theater. 546 Nummern, darunter einige alte Werke, z. B. Lust und Artzeney-Garten des kgl. Propheten Davids 1675 (*M* 12).

Mitteilungen der „Internationalen Musikgesellschaft".

Fragen und Antworten [1].

Antwort.

The remark at head of the tentative bibliography relating to Russian music given on page 72 of this year's Zeitschrift may be taken as a Query. In answer thereto, there is also a French work on Moussorgsky by Pierre D'Alheim, Paris 1896, based on Stassov's articles in the Viestnik Europy. Mrs Newmarch's articles on Rimsky-Korsakoff and Moussorgsky in the "Musical Standard" of 6 March 1897, 13 March 1997, and 19 February 1898, are the only sources of information written in English on those composers. If that lady could make it worth her while to write an English book-compendium on the subject of Russian composers, there is no one so qualified.

Your annotator evidently glances only at a bibliography of works on the subject written in Russian; would it be too much to ask M. Findeisen to furnish such a list for these international pages? Though the Woods have already done a vast deal for practically acclimatizing Russian music in England, yet the process might with advantage be carried much further; and a very necessary step is to know exactly what printed literature there is upon the subject. R. A. M.

Berlin.

Die Ortsgruppensitzung vom 12. Februar wurde eingeleitet durch den Vortrag von sechs kleinen Lautenstücken auf der Terz-Guitarre durch Herrn Dr. Rentsch, der sein Instrument meisterlich beherrscht. Die Gelegenheit, Lautenstücke vollendet vorgetragen zu hören, ist sehr selten; der Vortrag wurde deshalb mit regstem Anteil

1) Fragen und Antworten in dieser Abteilung können deutsch, englisch, französisch oder italienisch geschrieben werden.

verfolgt. Herr Dr. Rentsch brachte unter lebhaftem Beifall der Anwesenden die nachstehenden Stücke zu Gehör: Da un codice »Lauten-Buch« del cinquecento. Trascrizioni in notazione moderna di Oscar Chilesotti, revidiert von Heinrich Scherrer, kgl. bayr. Kammermusiker, 1. Mascherada (Nr. 21), 2. O Pastorella cara, ti prego non dormir (Nr. 3), 3. Mascherada (Nr. 43), 4. Se io m'accorgo ben mio d'un altro amante (Nr. 2), 5. Pezzo tedesco (Nr. 97), 6. Madrigale (Nr. 28). — Bei der nun folgenden Wahl betonte zunächst Herr Prof. Dr. O. Fleischer, dessen Wiederwahl zum 1. Vorsitzenden allgemein vorgeschlagen wurde, daß er mit Rücksicht auf seine sonstige Arbeitsüberlastung eine Wiederwahl dankend ablehnen müßte. Es werden hierauf zwei Statuten-Änderungen vorgeschlagen und angenommen: 1) daß der jeweilige Vorsitzende der Central-Geschäftsstelle der IMG. ohne weiteres dem Vorstande der Ortsgruppe Berlin angehöre; 2) daß die Wahlen nicht mehr eine dreijährige Periode umfassen, sondern jährlich stattzufinden haben. Das Ergebnis der geheimen Wahl ist folgendes: Major a. D. Dr. O. Körte (Vorsitzender), Direktor Prof. Dr. Fr. Zelle (stellvertretender Vorsitzender), Dr. Ernst Euting (Schriftführer), Prof. Richard Schmidt (Kassenwart) und Dr. Johannes Wolf (Bibliothekar).

E. Euting.

Frankfurt a. M.

Am 9. Dezember 1901 fand die Generalversammlung statt. Bei der Neuwahl des Vorstandes wurde A. Pochhammer zum 1., C. Süß zum 2. Vorsitzenden, A. Dessoff zum Schriftführer ernannt. Die Ämter des Kassierers und des Bibliothekars verblieben den Herren Bankdirektor Fester und F. Nik. Manskopf.

In der Sitzung vom 7. Januar 1902 war Neuwahl des 1. Vorsitzenden vorzunehmen, da Herr Pochhammer seinen Wirkungskreis nach Aachen verlegt. Die Wahl fiel auf Herrn Dr. R. Hohenemser. Herr Pochhammer hielt hierauf einen Vortrag über »Ästhetik der Tonkunst«. Eine Ästhetik als Schönheitslehre wird vom Redner nicht als ein oberstes Gesetz für ein Kriterium der Tonkunst ausreichend erachtet, der eine Kritik der Tonkunst an Stelle einer Ästhetik der Tonkunst substituiert haben möchte.

Albert Dessoff.

Helsingfors.

Die Sitzung unserer hiesigen Mitglieder enthielt folgendes Programm: 1) Referat über das Buch: Svensk musikhistoria, von T. Norlind, das manches Material auch für die frühere Musikentwicklung Finlands darbietet. 2) Vortrag einiger Stücke aus der C-moll-Messe von Mozart auf dem Klavier durch Magister K. Flodin, 3) Vortrag über die Cis-moll-Sonate von Beethoven, worin ich folgendes nachzuweisen suchte: Der erste Satz folgt in seinem Bau genau der Sonatenform mit I. Teil, Durchführung und Repetition; nur sind a) alle Themen sehr knapp gehalten. b) schließt der I. Theil mit dem Codathema nicht in der Dominante oder in der Paralleltonart, sondern in der Unterdominante, wodurch der nach innen gekehrte Charakter des Satzes stark ausgeprägt ist. c) bewegt sich das Seitenthema auf dem Dominantakkord der Paralleltonart, ohne eine Kadenz zur Tonika derselben, d) erscheint das Seitenthema bei der Repetition nicht auf der Dominante der Haupttonart, sondern auf der Tonika, die zugleich eine Färbung der Dominante der Unterdominant-Tonart in sich einschließt. — Betreffs des zweiten Satzes warf ich die Frage auf, wie die $^3/_4$-Takte paarweise zu $^6/_4$-Takten zu gruppieren sind, und entschied die Frage dahin, daß außer dem angegebenen Auftakte noch der ganze erste Takt als Auftakt anzusehen sei, somit der erste Hauptaccent auf die Melodienote *cs* kommen müsse, also:



und nicht:



Im Trio werden die so eintretenden Hauptaccente oft durch die von Beethoven angegebenen *fp*-Zeichen durchkreuzt, die also als Synkopen anzusehen seien; im Hauptteile fallen die besonderen Accentzeichen mit dem Taktaccent zusammen; auch der Schluß kommt auf den accentuierten Takt. **I. Krohn.**

Leipzig.

Sehr entprechend der Idee und dem Zwecke der IMG., dem Austausch musikwissenschaftlicher Forschung und musikalischer Theorie zwischen den Völkern zu dienen, verlief die Februarversammlung der Ortsgruppe, die Mittwoch den 5. Februar, im Künstlerhause abgehalten wurde. Einem Zweige der musikalischen Theorie galt an diesem Abende der Vortrag des Herrn Chr. Geisler, Organisten und Gesanglehrers aus Kopenhagen, über die Erteilung des a cappella-Gesangunterrichts in Dänemark nach deutschen Mustern. Herr Geisler, der sich auf einer Studienreise in Deutschland befindet, die ihn auch nach Leipzig geführt hat, hat schon seit mehreren Jahren in Kopenhagen eine Reform des Schulunterrichts im a cappella-Gesange angebahnt, wozu deutsche Muster, besonders die Leistungen des Domchores in Berlin, ihn seiner Zeit angeregt haben. In seinem außerordentlich anschaulichen Vortrage schilderte er seine Methode, die Kinder zu einem verständnisvollen Singen zu erziehen. Wie beim Erlernen der Sprache die Nachahmungsmethode der ersten Jahre abgelöst werden muß von der bewußten Erlernung des Alphabets und der Begriffe in den Worten, so sucht Herr Geisler das Alphabet der Musik, die zwölf Töne der Tonleiter, dem Schüler bewußt zu machen und ihm eine korrekte musikalische Auslegung der Notenzeichen und bewußte Beherrschung der sonstigen musikalischen Elemente zu lehren. Durch ein pädagogisch außerordentlich geschicktes Verfahren, bei dem besonders die erste Einführung der Notenschrift in sehr glücklicher und dem Kinde verständlicher Weise erfolgt, erreicht er in kurzer Zeit, in den ersten zwei Schuljahren, die Fertigkeit im Vomblattsingen ein- und mehrstimmiger Gesänge, kleiner Kanons und Fugen, und es ist auf dem von ihm eingeschlagenen Wege zweifellos möglich, das verständnislose Gehörsingen, unter dem auch unsere Schul- und Hausmusik schwer zu leiden hat, zu ersetzen durch einen Gesangunterricht, der zugleich wirklicher Musikunterricht ist.

Die Ausführungen des Vortragenden fanden reichen Beifall. Bei der darauf folgenden Diskussion zeigten sich die mannigfaltigen Sympathien, deren sich diese Bestrebungen auch bei uns erfreuen. Die Anwesenden empfanden erquickende Anregung und lebhaften Dank für die Veranstaltung dieses Vortrages, dem der Vorsitzende, Herr Dr. Arthur Prüfer, in warmen Worten Ausdruck verlieh.

Von internen Angelegenheiten der Ortsgruppe ist noch mitzuteilen, daß Herr Hofrat Dr. O. von Hase, der bisher in dankenswerter Weise das Amt des Kassenwartes verwaltet hat, von seinem Amt zurückgetreten ist, und daß Herr W. R. Linnemann, der Bitte des Vorstandes entsprechend, von nun ab die Pflichten des Kassenwartes übernommen hat. **Martin Seydel.**

London.

1. — At the Musical Association on Wednesday 15th January 1902, Mr. Joseph Goddard lectured on "The Philosophy of our Tempered System".

In both nature and art there are 2 kinds of truth, subjective and objective, that of human impression and that which is absolute. In nature, if eye-sight (for instance) was

unrestricted, individuality would disappear in limitless vista, while the connotation of far-removed crudely contrasted differences would destroy unity of impression; therefore in delimiting nature we change and create; the subjective is here for us superior to the objective. Still more is this so in art. The normal theoretic diatonic musical scale, with its major and minor tones, its already a strong case of delimitation. The various note-systems of mathematical purists thence deduced would go backward in the direction of the unpartitioned, but the tempered scale thus deduced is in the direction of still further delimitation. Scale "temperament" then is for our purposes not a deteriorating process leading to imperfection but a constructive process leading to higher form. The note-systems of the mathematical purists are thus discredited.

Discussion by Mr. F. Cunningham Woods (Chairman), and Messrs. Harrison, Langley, Southgate, Thelwall, and Walker.

2. — At the Musical Association on Tuesday, 11th February 1902, Mrs. Henry Newmarch read a sequel to her paper on "The Development of National Opera in Russia", which on 10th January 1900 formed the subject of the first communication made by this Association to the "Mitteilungen" (see Zeitschrift I, 218). That paper took the history as far as Glinka inclusive, the present dealt with Dargomijsky Moussorgsky, Serov.

Dargomijsky (1813—1869), though the friend and fellow-worker of Glinka, was no close disciple. D. early learnt singing under Tseibikha, but was otherwise only an amateur with turn for humorous music when he first knew G.; the latter led him to serious study, as 30 years later Rubinstein led Tschaikoffsky. Of his first opera "Esmeralda" (written 1839) he said himself, "The music is slight and often trivial, in the style of Halévy and Meyerbeer; but in the dramatic scenes there are already some traces of that language of force and realism which I have striven since to develope in my Russian music." Of the "Roussalka" (1856), lecturer said, "D. is a psychologist, profound and subtle, who not only observes, but knows how to express himself with the laconic force of a man who has no use for the gossip of life. This fundamental characteristic of his genius is stamped on every page of the Roussalka." Orchestration of this opera not good. Subtle characterisation its chief note. "Undoubtedly the chef d'oeuvre of the opera is the musical presentment of the miller. At first a certain humour plays about this crafty calculating old peasant; but afterwards when disappointed greed and his daughter's disgrace have turned his brain, how subtly the music is made to suggest the cunning of mania, in that strange scene in which he babbles of his hidden treasures — stored safe enough where the fish guard them with one eye; with what extraordinary force D. reproduces his hideous meaningless laugh as he pushes the prince into the swirling mill-stream! The miller's scene alone proves D. to have dramatic gifts of the highest quality." After the small success of the Roussalka D. writes in a letter, "Neither our amateurs nor our critics recognise my gifts. Their routinier ideas cause them to seek for melody which is flattering to the ear. That is not my first thought. I have no intention of indulging them with music as a plaything. I want the note to be the direct representation of the word. I want truth and realism. This they cannot understand." D.'s mostly infructuous visit in 1864 to Leipzig, Paris, Brussels, London, &c., after which he joined the Balakireff party. In 1866 he created "one of the master-pieces of Russian music, — the Gospel of the New School, as it has been called, — his opera "The Stone Guest" (Kammenoi Góst). In this, recitative wholly supplants any other form, by a path somewhat parallel to Wagner. Scored posthumously by Rimsky-Korsakoff. Though only moderately successful, had great generative force.

Moussorgsky (1839—1881) made musical psychology chief problem of his art. In letter to Stassov, he writes: "To seek assiduously the most delicate and subtle features of human nature, of the human crowd, to follow them into unknown regions, to make them our own, — this seems to me the true vocation of the artist. Through the storm, past shoal and sunken rock, make for new shores without fear or hindrance! . . . . In the human mass as in the individual there are always some subtle impalpable features which have been passed by, unobserved, untouched by any one. To mark these and study them, by reading, by actual observation, by conjecture, — in other words to feed upon humanity as a healthy diet which has been neglected, — there lies the whole problem of art." But, the lecturer said: — "As his career went on, his contempt for the beautiful deepened into something approaching to dislike. He seemed perversely attracted to dissonance and distortion." Again, "To this democratic and utilitarian spirit, to this deep compassion for the humiliated and offended, to this contempt for the dandyism and dillettantism of the past generation, to all this M. strove to give expression in his music, just as Perov was expressing it in

painting, as Tschernichevsky, as Dostojevsky, as Tolstoi expressed it in fiction." At Dargomijsky's musical evenings M. met Balakirev, by whom much influenced. Of his partial setting of Gogol's prose comedy "Marriage" (1860), M. wrote to Cui, "I am striving as far as possible to reproduce every change of intonation used by the actors in their dialogue, even those which have apparently a very slight motive, and occur on important words." Full account of his extraordinary opera (perf. 1874) "Boris Godounov", the Russian Macbeth. Also of his "Khorantshina", the prelude to which, said lecturer, excels Tschaikoffsky's "1812 Overture" in national spirit, as much as a rare picture by Verestshagin does a drop-scene; this opera scored posthumously by Rimsky-Korsakoff, who however some say has concealed M.'s crudity only to diminish his characteristics.

Lecture dealt lastly with Serov (1820—1871), who more cosmopolitan than the others. Mrs. Newmarch's critical remarks on S. will perhaps be reproduced in fuller detail later on in these pages.

Mrs. Henry J. Wood had the kindness to sing: — Olga's ballad from "Roussalka", Ballad in style of folk-song from same, Martna's fortune-telling air from "Khorantshina", and a "Varangian Song" from Serov's "Rogneda" (1863). In the chair the President, Sir Hubert Parry. No discussion.

J. Percy Baker, Secretary.

Über die symmetrische Umkehrung.

Chicago, Ill. Mozart's Geburtstag 1902.

An die Redaktion der Zeitschrift und Sammelbände der IMG. zu Händen des Herrn Prof. Dr. O. Fleischer, Berlin.

Sehr geehrter Herr!

Veranlaßt durch Äußerungen über die symmetrische Umkehrung im letzten Dezember- und Januar-Heft der Zeitschrift möchte ich bitten, auf Folgendes aufmerksam machen zu dürfen.

Mein System der Übungen für Klavierspieler (Hamburg, Pohle, 1881), im Manuskript vollendet 1876, ist auf die symmetrische Umkehrung gegründet — nur diese ermöglicht eine gleichmäßige Ausbildung beider Hände. Meine Harmonie- und Modulationslehre, beendet 1886, erschienen 1888, in Kommission bei R. Sulzer, Berlin, enthält eine große Anzahl Modulationssätze in symmetrischer Umkehrung, desgleichen Sätze von Liszt, Bach und Cherubini in symmetrischer Umkehrung, sowie 2 Zirkelkanons, die im Verhältnis symmetrischer Umkehrung zu einander stehen. Sechter's »Doppelter Kontrapunkt« wurde mir erst um 1890 bekannt, deshalb konnte ich mich nicht auf Sechter berufen — es wäre sonst geschehen, da ich auch Fux, Bach, Kirnberger, Cherubini und Weitzmann anführe — und der Anfang meines Kapitels »Symmetrische Umkehrung«: »Der Verfasser des Buches nennt das durch ihn erweiterte Contrarium reversum, welches er in dem vorliegenden Buche bisweilen anwendet, die symmetrische Umkehrung« — würde eine etwas andere Fassung erhalten haben. Ehe mir dieser Ausdruck einfiel, gebrauchte ich die Bezeichnung »Umkehrung nach der Gegenseite«.

Es ist nun nicht das erste Mal, daß zwei Menschen, unabhängig von einander, dasselbe entdecken oder erfinden; daß beide aber dieselben Folgerungen nach allen Richtungen hin ziehen, ja, dem betreffenden Gegenstand auch denselben Namen geben, ist doch etwas unwahrscheinlich.

Einer meiner Schüler, Wilhelm Middelschulte, der bedeutendste Organist Amerikas, hat eine sehr künstliche und wohlklingende Fuge geschrieben, deren zweite Hälfte die symmetrische Umkehrung der ersten ist (Thema: Zeile 1 und 2 von Vater

unser im Himmelreich). Über diese Fuge und über seine Passacaglia, deren Themen ebenfalls in symmetrischer Umkehrung auftreten, sprach Herr Middelschulte vor drei Jahren mit seinem ehemaligen Violinlehrer, Herrn Professor Hermann Schröder in Berlin, und setzte ihm den Begriff der symmetrischen Umkehrung auseinander, wobei er zugleich auf meine Harmonie- und Modulationslehre hinwies.

Das Sonderbarste an der ganzen Angelegenheit[1]) scheint mir indessen zu sein, daß sich unter den Zuhörern des Prof. Schröder Niemand befand, der ein Buch kannte, das von Prof. Dr. Heinrich Reimann »jedem Musikbeflissenen, sei es Lehrer oder Schüler, Meister oder Jünger, dringend empfohlen«, von Otto Leßmann als »ein geradezu geniales Werk« bezeichnet, von Robert Franz, von Dr. Schucht (selbst Vater einer Harmonielehre) und jedem Anderen, der es beurteilte, in den stärksten Ausdrücken gepriesen wird. . . .

Hochachtungsvoll

Bernhard Ziehn.

Als Erwiderung auf das vom 27. Januar an die Redaktion der Zeitschrift der IMG. gesandte Schreiben des Herrn Bernhard Ziehn aus Chicago erlaube ich mir Folgendes mitzuteilen:

Vor circa drei Jahren besuchte mich ein ehemaliger Violinschüler und Studierender des hiesigen Königlichen akademischen Instituts für Kirchenmusik, der jetzt in Amerika rühmlichst bekannte Organist Herr Wilh. Middelschulte. Wir sprachen u. a. über Musik und musikalische Bestrebungen. Ich zeigte ihm die Partitur meiner Oper »Die Wenden«, in welcher ich die alten Kirchentonarten Dorisch und Mixolydisch in Gesängen und wendischen Volksliedern wieder zur Anwendung gebracht hatte. Er legte mir einige Orgelkompositionen von sich vor, in welchen er nach Bernh. Ziehn's Lehre und Anweisung die sogenannte symmetrische Umkehrung kontrapunktisch verwertet hatte. Das interessierte mich lebhaft, weil ich einige Jahre vorher bei Gelegenheit meiner Entdeckung der Untertöne auf der Violine mich viel mit Umkehrungsideen beschäftigt, und nach Dr. v. Oettingen's »Harmoniesystem in dualer Entwickelung« auch harmonische Versuche auf diesem Gebiete angestellt hatte, die aber an dem leidigen Quartsextakkord gescheitert waren.

Beim Durchsehen seiner Arbeiten fand ich, daß seine symmetrischen Umkehrungssätze auch in einer Kirchentonart standen, was er nicht zu wissen schien. — Er sagte mir, daß Ziehn's Schüler die symmetrische Umkehrung bereits in ihren kontrapunktischen Studien anwenden müßten, und um sie in Fugen und anderen kontrapunktischen Sätzen anzubringen, eine Modulation in eine vom Centrumston *d* sich ergebende Tonart nötig sei. Zugleich machte er mich auf B. Ziehn's »Harmonie- und Modulationslehre« aufmerksam, welche ein ganzes Kapitel über symmetrische Umkehrungen enthalte.

Ich schaffte mir das Buch an und war etwas enttäuscht, weil ich mehr von dieser Sache erwartet hatte. Das betreffende Kapitel, kaum eine Seite lang, weist auf die längst bekannte Thatsache hin, daß man vom Mittel- oder Centrumston *d* nach oben und unten hingehend eine symmetrische Umkehrung der diatonischen und chromatischen Töne erhalte, auch daß S. Bach im ersten Kanon seiner »Kunst der Fuge«, Cherubini und andere bereits dieses Verfahren in Zirkel-Kanons und dergleichen angewandt haben. Ich fand, daß alle diese angeführten Beispiele entweder, wie der Bach'sche Kanon, unvollkommener Art, oder, daß sie, wie andere, kontrapunktischen Spielereien zuzuzählen waren. Vom Gebiet der Kirchentonarten aber, in welches

1) Da bei der vorgerückten Stunde eine Diskussion über den Vortrag nicht stattgefunden hat, so ist der hier ausgesprochene Vorwurf hinfällig. Auch hat Herr Prof. Schröder sich durchaus nicht als Erfinder der »Symmetrischen Umkehrung« ausgegeben, im Gegenteil mehrere Vordermänner direkt namhaft gemacht, worauf auch unser Bericht hingewiesen hat. Die Red.

man nach meiner Überzeugung unbedingt hineinkommen mußte, fand ich kein Wort. — Diese Lücke auszufüllen und auch zu beweisen, daß man nicht nur vom Centrumston *d*, sondern von jedem beliebigen Ton aus symmetrische Umkehrungen gestalten kann, sodaß eine Modulation nicht immer notwendig, trieb mich zu meiner Arbeit. Besonders noch bemühte ich mich hierbei die symmetrische Umkehrung nicht nur kontrapunktisch, sondern auch melodisch und harmonisch für die Theorie, sowie für die praktische Musik verwertbar zu machen.

Hätte ich Herrn Bernh. Ziehn's Adresse gewußt und wäre eine Korrespondenz nach Amerika nicht zu zeitraubend, so würde ich nicht verfehlt haben ihm für seine Anregung zu danken. Daß ich aber irgend welche unehrliche Gedanken beim Verfassen dieser Arbeit getragen, wie Herr Ziehn zu vermuten scheint, dagegen verwahren mich

1) die Erwähnung seiner Harmonie- und Modulationslehre mit Hinweis auf das Kapitel über »symmetrische Umkehrungen« in meinem Vorwort,

2) seine und Herrn Middelschulte's Erwähnung gleich zu Anfang meines Vortrags im hiesigen Tonkünstlerverein im Oktober vorigen Jahres,

3) im Verlauf des gleichen Vortrags mein Hinweis, das erfreulicherweise die Schüler B. Ziehn's bereits die symmetrische Umkehrung kontrapunktisch in Anwendung bringen.

Das Eine, worin ich mich betroffen fühle, ist, daß ich dem Gegenstand den von Herrn B. Ziehn trefflich gewählten Namen »Die symmetrische Umkehrung« statt Contrarium reversum gegeben habe; würden dergleichen technische Ausdrücke gesetzlich geschützt, dann hätte ich es unterlassen.

Prof. Hermann Schröder.

Über Hermann Goetz.

In dem Aufsatz des Herrn Edgar Istel über »Hermann Goetz« im Februarheft der Zeitschrift finde ich meinen Namen im Zusammenhange mit der Oper »Der Widerspänstigen Zähmung« erwähnt. Herr Istel schreibt: »Das Verdienst des Dichters (Widmann), wie Kalbeck es gethan, auf Kosten des Musikers einseitig herauszustreichen, wäre durchaus verfehlt.« Wann und wo hätte ich mir diese Ungerechtigkeit zu schulden kommen lassen?

Herr Istel scheint im ersten Bande meiner »Opernabende« (S. 156—162) nur die Ausführungen über das Verhältnis des Textbuches zu dem Shakespeare'schen Original mit Nutzen gelesen zu haben. Was ich zum Lobe des Komponisten sage, dessen Werk ich in eine für Goetz sehr schmeichelhafte Parallele zu Wagner's »Meistersingern« setze, ist seiner Aufmerksamkeit offenbar entgangen. Ich erlaube mir zur Entkräftung seines aus der Luft gegriffenen Vorwurfes nur folgende, auf S. 160 meines Buches befindliche Stelle zu zitieren:

»Hier hat der Dichter sich bewährt, den wir in Widmann kennen und verehren und der ungemein seltene Fall ist eingetreten, daß zwei ebenbürtige Talente zu guter Stunde sich gefunden und vereinigt haben, um ein in jeder Beziehung so harmonisches und lebensvolles Werk zu schaffen, wie diese komische Oper.«

Max Kalbeck.

Neue Mitglieder.

Abraham, Dr. Otto. Roßstraße 26, Berlin C.

Hester, Dr. Joseph, Professor. Rosenstraße 29, Paderborn.

Hofbibliothek, k. k., in Wien.

Schröder, Professor Hermann, Lehrer am kgl. Institut für Kirchenmusik. Nürnbergerstraße 69a, Berlin.

Spry, Walter. 220 Wabach Ave., Chicago (Ill.)

Tonkünstler-Verein, Berliner (Vorsitzende: Prof. S. Ochs und Kapellmeister A. Göttmann). Berlin.

Änderungen der Mitgliederliste.

Matossi, L. in Frankfurt a. M., jetzt Schwarzburgstraße 30III.

Münnich, R., cand. phil. in Berlin, jetzt Dr. phil.

Bitte.

Unterzeichneter bittet um freundliche Nachsicht für die bisherige Nichtbeantwortung mehrerer Briefe und Anfragen, da die starke Arbeitslast gerade der letzten Monate ihn so sehr in Anspruch genommen hat, daß weniger dringliche Angelegenheiten trotz guten Willens nicht erledigt werden konnten.

Auch ersuche ich freundlichst um Berücksichtigung meiner Adresse, die nicht mehr Lutherstr. 12, auch nicht Mozartstraße oder Moritzstraße, selbst nicht einmal Mortzstraße lautet, sondern **Motzstraße 17**, Berlin W. 30. (Sie hat ihren Namen von dem preußischen Staatsmann Adolf von Motz, 1775—1830).

I. N. der Central-Geschäftsstelle.

Oskar Fleischer.

Bitte.

Auf meine im letzten Sammelband (Februar 1902) erschienene Meßkatalogarbeit hin gehen mir von zahlreichen Seiten Zuschriften zu. Da meine Zeit gegenwärtig bis auf weiteres durch militärischen Dienst in Anspruch genommen ist, bitte ich hierdurch die betreffenden Herren um gütige Nachsicht, wenn meine Antworten sich einmal verzögern sollten. Der Druck des Verzeichnisses der in den Meßkatalogen angezeigten Musikalien wird demnächst beginnen, die Veröffentlichung ist also noch im Laufe dieses Jahres zu erwarten.

Dr. Albert Göhler,
z. Z. Einj.-Freiwilliger, Zwickau Sa.

Ausgegeben Anfang März 1902.

Für die Redaktion verantwortlich: Professor Dr. O. Fleischer, Berlin W., Motzstr. 17.
Mitverantwortlich: Dr. H. Abert, Berlin, Lützowplatz 14.
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig.




2. Ortsgruppen mit ihren Vorständen.

Ann Arbor, Mich.: Prof. *A. Stanley.*
Basel: Dr. *Karl Nef.*
Berlin: Major a. D. Dr. *O. Körte.*
Bern: Prof. Dr. *A. Thürlings.*
Bonn: Dr. *L. Scheibler* Göbenstr. 4.
Breslau: Prof. Dr. *J. Schäffer.*
Brüssel: Direktor Prof. *Aug. Gevaert.*
Cambridge, Mass.: Miss *A. C. Fletcher*, Harvard University.
Darmstadt: Privatdozent Dr. *W. Nagel.*
Düsseldorf: Musikdir. Prof. *Buths.*
Essen: *L. Riemann.*
Etschmiadzin: Archimandrit *K. Keworkian.*
Frankfurt a. M.: Dr. *Frank L. Limbert*, Cronbergerstr. 8.
Genf: Direktor *C. H. Richter*, 4 Boul. helvétique.
Hamburg: Prof. *E. Krause*, Neust. Fuhlentwiete 78.
Hannover: Musikdirektor *K. Weigel*, Veilchenstrasse 2 a.
Heidelberg: Prof. Dr. *Ph. Wolfrum.*
Helsingfors: Direktor Dr. *M. Wegelius*, Unionsgatan 17.
Kassel: Hofkapellmeister Dr. *Franz Beier.*
Königsberg, Ostpr.: vacat.
Kopenhagen: Dr. *A. Hammerich*, St. Blichersvej 18, F.
Leipzig: Privatdozent Dr. *Arthur Prüfer.*
London: Musical Association, President: Sir *Hubert Parry.*
Lübeck: Musikdirektor Prof. *C. Stiehl.*
Mailand: Bibliothekar *E. de Guarinoni.*
München: Professor Dr. *A. Sandberger*, Prinzregentenstrasse 48.
St. Petersburg: Excellenz Baron *C. von Stackelberg.*
Strafsburg i. E.: Prof. Dr. *Fr. Spitta*, Schwarzwaldstr. 4.
Stuttgart: vacat.
Tiflis: Kaiserl. Russ. Musikdirektor *Basil Korganow.*
Warschau: Warschauer Philharmonie (Filharmonii Warszawskiej).
Winterthur: Dr. *E. Radecke.*
Wien: Prof. Dr. *G. Adler*, XIX/I. Cottage, Lannergasse 9.

3. Central-Geschäftsstelle.

Vorsitzender: Prof. Dr. O. Fleischer, Berlin W. 30, Motzstr. 17.
Kassirer: Breitkopf & Härtel, Leipzig, Nürnbergerstr. 36.
Sekretär: Dr. *J. Wolf.*
Beisitzer: Major Dr. *O. Körte.*
Dr. *H. Abert.*
Dr. *E. Euting.*

Korrespondierende Mitglieder:
für **England:** Dr. *Ch. Maclean*, London.
- **Frankreich:** Professor *L. Dauriac*, Paris.
für **Österreich:** Dr. *R. Hirschfeld*, Wien.
- **Rufsland:** Redakteur *N. F. Findeisen*, St. Petersburg.
- **Skandinavien:** Dr. *A. Hammerich*, Kopenhagen.
- **Vereinigte Staaten von Amerika:** Prof. *A. Stanley*, Ann Arbor (Mich.).

4. Kartell-Vereine:

Musical Association in London, President: Sir *Hubert Parry.*
Vereeniging voor Noord-Nederlands Muziekgeschiedenis, Voorzitter: *D. F. Scheurleer*, Haag.



Die vierte Mitglieder-Liste ist erschienen.



Anzeiger zur Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft.

Jahrgang III, Heft 6.



Meister-





haft gearbeitete Musikinstrumente jeder Art direkt vom Herstellungsorte. **Wilh. Herwig in Markneukirchen i. S.** Illustrirte Preislisten umsonst und portofrei. Bitte anzugeben, welches Instrument gekauft werden soll.

JOH. SEB. BACH.

Ich will den Kreuzstab gerne tragen

Kantate für eine Bass-Stimme, gem. Chor, Orgel u. Orch. Bearb. v. *Ph. Wolfrum.* Part. 5 *M*, Orgel 1½ *M*, 12 Orch.-St. je 30 *Pf*, 4 Chorst. je 30 *Pf*.

Demnächst erscheint von demselben Bearbeiter:

BACH, Trauermusik (Trauerode).

Leipzig. Breitkopf & Härtel.

Soeben erschien:

V. Neuville

L'Aveugle (Die Blinde).

Musikdrama in 1 Aufzuge.
Klavierauszug m. franz. u. deutsch. Text. 4 *M*.

Leipzig. **Breitkopf & Härtel.**

K. Konservatorium für Musik zu Stuttgart.

Zugleich Theaterschule, Opern- und Schauspielschule.

Vollständige Ausbildung für den ausübenden, wie für den Lehrberuf. 40 Lehrer, u. a.: **Edm. Singer** (Violine), **Max Pauer, G. Linder, E. Seyffardt** (Klavier), **S. de Lange, Lang** (Orgel und Komposition), **J. A. Mayer** (Theorie), **O. Freytag-Besser** (Gesang), **Skraup** (Schauspiel), **Seitz** (Violoncell) etc. Sommersemester beginnt 15. März 1902. Prospekte frei durch das Sekretariat.

Stuttgart, Januar 1902.

Professor **S. de Lange**, Direktor.

Präsentirmarsch

der Kaiserlich Deutschen Marine.

Auf Allerhöchsten Befehl Sr. Majestät des Kaisers und Königs Wilhelm II. Laut Kabinettsordre vom 18. Januar 1901.

Ehrenmarsch d. Königl. Holländischen Marine.

Für Trommler u. Pfeifer Part. 30 *Pf*. — Für Infanteriemusik (*G. Rossberg*) Part. 1 *M*, Orch.-St. 1.80 *M*. — Für Jäger-, Pionier- u. Kavalleriemusik (*G. Rossberg*) Part. 1 *M*, Orch.-St. 1 *M*.

Soeben erschienen:

Bearbeitung für Pianoforte (*F. H. Schneider*) 1 *M*.

Leipzig. **Breitkopf & Härtel.**

Hierzu Beilagen der Firma **Breitkopf & Härtel in Leipzig:** Für Vereine und Schulen (Hausmusik), sowie der Firma **L. Hirschfeld in Leipzig:** Die Jenaer Liederhandschrift betr.

ZEITSCHRIFT

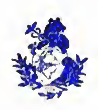
DER

INTERNATIONALEN MUSIK-GESELLSCHAFT

Jahrgang III * Heft 7

April 1902.

INHALT



LEIPZIG

DRUCK UND VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL.




Die

Internationale Musikgesellschaft

besteht gegenwärtig aus folgenden Abteilungen:

1. Sektionen.

Belgien: Direktor des Kgl. Konservatoriums Professor *A. Gevaert*, Brüssel.
Direktor des Kgl. Konservatorium-Museums *V. Mahillon*, Brüssel-Boitsfort, Villa Matvie.

Dänemark: Dr. *A. Hammerich*, Kopenhagen F., St. Blichersvej 18.

Deutschland, und zwar in

Baden: Professor Dr. *Ph. Wolfrum*, Heidelberg.

Bayern: Professor Dr. *A. Sandberger*, München, Prinzregentenstr. 48.

Elsafs-Lothringen: Professor Dr. *F. Spitta*, Straßburg, Schwarzwaldstr. 4.

Norddeutschland: Professor Dr. *O. Fleischer*, Berlin W., Motzstr. 17.
Excellenz Freiherr D. Dr. *R. v. Liliencron*, Schleswig.
Professor Dr. *C. Stumpf*, Berlin W., Nürnbergerstr. 14/15.

Sachsen: Professor Dr. *H. Kretzschmar*, Gaschwitz bei Leipzig.

Württemberg: vacat.

Finnland: Direktor des Musikinstitutes Dr. *M. Wegelius*, Helsingfors.

Frankreich: Professor Dr. *L. Dauriac*, Paris, 6 rue Val de grâce.
P. A. Dechevrens, O. J., Paris, 26 rue Lhomond.
Professor *M. Lussy*, Paris, 73 boulevard Beaumarchais.
Professor *A. Pougin*, Paris, 135 faubourg Poissonnière.

Grofsbritannien u. Irland: „English Committee of the Internationale Musikgesellschaft":
Sir *Hubert Parry*, President,
Mr. *Otto Goldschmidt*, Vice president,
MM. *Bridge*, *Cummings*, *Hadow*, *Mackenzie*, *Maclean*, *Maitland*, *Mc Naught*, *Niecks*, *Prout*, *Squire*, *Stanford*, *Taylor*.

Italien: Bibliothekar am Kgl. Konservatorium Professor *E. de Guarinoni*, Mailand.
Dr. *J. Wolf*, Berlin W., Augsburgerstr. 80.

Niederlande: *D. F. Scheurleer*, Haag.
Dr. *M. Seiffert*, Berlin W., Göbenstr. 28.

Österreich: Professor Dr. *G. Adler*, Wien XIX/I. Cottage, Lannergasse 9.

Ost-Indien: Dr. *A. M. Pathan*, Musician to H. H. the Maharaja, Baroda.

Rufsland (europäisches): Kommission zur Ausarbeitung der Statuten für die Sektion:
Serge Juferoff, *Liberius Sacchetti* und Excellenz Baron *C. von Stackelberg*, St. Petersburg.

Schweden: Dr. *Svedbom*, Sekretär der Kgl. Musik-Akademie, Stockholm.

Schweiz: Direktor der Akademie der Musik *C. H. Richter*, Genf, 4 Boulevard helvétique

Spanien: Académico und Professor *F. Pedrell*, Madrid, San Quintin 4.

Vereinigte Staaten von Amerika: Professor Dr. *A. Stanley*, Ann Arbor (Mich.).
Miss *Alice C. Fletcher*, Harvard University, Cambridge (Mass.).

Fortsetzung auf der 3. Umschlagseite.




ZEITSCHRIFT

DER

INTERNATIONALEN MUSIKGESELLSCHAFT.

Heft 7. Dritter Jahrgang. 1902.

Erscheint monatlich. Für Mitglieder der Internationalen Musikgesellschaft kostenfrei, für Nichtmitglieder 10 ℳ. Anzeigen 25 ₰ für die 2gespaltene Petitzeile. Beilagen 15 ℳ.

Hasse über Mozart.

Im letzten »Jahrbuch der Musikbibliothek Peters« sind in dem Aufsatz: »Aus Deutschlands italienischer Zeit« Briefe erwähnt, in denen sich J. A. Hasse unter anderem auch über Wolfgang Mozart ausspricht. Da diese Zeugnisse für die Mozart-Biographie Wichtigkeit haben, sollen die zwei bedeutendsten hier im Wortlaut gegeben werden. Es sind die Nummern 53 und 69 der betreffenden Sammlung[1]). Der erste, datiert Vienna 30 Sett^bre 1769, kommt in der Mitte auf Mozart zu sprechen. und zwar folgendermaßen:

Ho fatto qui conoscenza con un tal Ms: Mozard, Maestro di Capella del Vescovo di Salisburgo, uomo di spirito, fino, e di mondo; e che credo sappia ben il fatto suo si nella Musica, come in altre cose. Questo ha una figlia ed uno figlio. La prima suona molto bene di Cimbalo ed il secondo che non deve aver che dodici, o 13 anni, fa in tal età il Compositore ed il Maestro di Musica. Ho veduto le Composizioni che devon essere sue, che certamente non sono cattive e nelle quali non ho trovato un ragazzo di dodici anni; e non oso quasi dubitar che non siano sue, mentre avendolo in varie maniere provato sul Cimbalo, mi ha fatto sentire cose, che han del portentoso in quell' età, e che potrebbero essere ammirabili anche in uomo formato. Ora il padre volendolo condur in Italia per farlo conoscere, ed avendomi ciò scritto

Ich habe hier die Bekanntschaft eines gewissen Herrn Mozart, Kapellmeister beim Bischof von Salzburg gemacht, eines geistvollen, feinen und weltgebildeten Mannes, der, wie ich glaube, nicht blos in der Musik, sondern auch in andren Dingen seine Sache versteht. Dieser hat eine Tochter und einen Sohn. Erstere spielt sehr gut Klavier und letzterer, der nicht älter als 12 oder 13 Jahre sein dürfte, giebt in diesem Alter schon einen Komponisten und Kapellmeister ab. Ich habe die Kompositionen gesehen, die von ihm sein sollen; sie sind sicherlich nicht schlecht und ich habe darin nichts von einem zwölfjährigen Knaben gemerkt. Ich wage nicht, es irgendwie in Zweifel zu ziehen, daß sie von ihm sind. Auf dem Klavier habe ich ihn auf verschiedene Art geprüft und da hat er mir Dinge gezeigt, die für so ein Alter

1) Museo civico in Venedig. Cat. Cicogniania 1597, 1598. Coll. B.

domandandomi nell' istesso tempo qualche lettere di raccomendazione, mi prenderò l'ardir di mandargliene una per Lei. Veda quant' oso fidarmi della di lei bontà. Questa lettera non deve però aver altra consequenza, se non ch' Ella permetta che possa far la di Lei conoscenza e che si degni di dargli que' soliti savj suoi consigli, che giudicherà per lui utili, e necessari in cotesto paese; che se oltre di ciò vorrà farlo conoscere, e sentire a qualche sua Dama conoscente, questo sarà quel di più, ch' io ne pure gli avrò fatto sperare. Il Padre dice, che partirà da Salisburgo a' 24 d' ottobre, onde potrà essere costì alla fine del mese.

Il detto Ms. Mozard e un uomo molto polito, e civile ed i figli sono molto ben educati. Il ragazzo poi è anche bello, vivace, grazioso e pieno di buone maniere, onde conoscendolo difficilamente si può dispensarsi di non amarlo. Certo è, che se a misura dell' età crescerà ne' dovuti progressi, sara un portento, purche però il Padre non lo coccoli troppo, e vo' l guasti a forza d'incensarlo con soveritij elogi, ch' è l'unica cosa che temo. Ecco una lunga legenda. Lei compatisca e perdoni quanto sin ora ho detto, e mi creda col più fedele attacco per sinche vivo Amatissimo Signor Abbate

Mille rispetti per parte delle mie donne.

Suo Umilissimo Obligatissimo Servitore ed amico
G. A. Hasse.

etwas Unbegreifliches haben und die auch von einem fertigen Mann noch bewundernswert wären. Da nun der Vater ihn nach Italien bringen will, um ihn bekannt zu machen und mir darüber geschrieben und zugleich um einen Empfehlungsbrief gebeten hat, nehme ich mir die Freiheit, einen solchen an Sie zu schicken. Sie sehen wie weit ich mir erlaube, auf Ihre Güte zu vertrauen. Dieser Brief soll aber weiter keine Folgen haben, als daß Sie ihm erlauben, Ihre Bekanntschaft zu machen und daß Sie die Güte haben, ihn mit Ihrem guten Rat zu unterstützen soweit Sie es für die Landesverhältnisse nützlich und notwendig erachten. Wenn Sie ihm außerdem noch Bekanntschaften vermitteln und bei einigen Damen aus Ihrem Kreise einführen wollten, so ist das mehr als ich ihm in Aussicht gestellt habe. Der Vater will, wie er sagte in Salzburg am 24. Oktober abreisen, wird also gegen Ende des Monats in Venedig sein können.

Der erwähnte Herr Mozart ist ein sehr gebildeter und höflicher Mann, die Kinder sind sehr gut erzogen. Der Knabe ist außerdem auch schön, lebhaft, anmutig und benimmt sich in Allem so hübsch, daß wenn man ihn kennt, man gar nicht umhin kann ihn lieb zu haben. Das Eine ist sicher: wenn seine Entwicklung mit dem Alter Schritt hält, wird ein Wunder aus ihm. Nur darf der Vater ihn nicht zu sehr verhätscheln und durch Beräucherung mit übertriebenem Lob verziehen. Das ist die einzige Gefahr, die ich befürchte. Da haben Sie einen langen Brief. Nehmen Sie ihn wohlwollend an, verzeihen Sie, daß ich so viel gesagt habe und seien Sie innigst überzeugt, daß ich, mein geliebtester Herr Abbé, lebenslang verharre als

Tausend Grüße von meinen Damen.

Ihr ergebenster und tief verbundner Diener und Freund
J. A. Hasse.

Im zweiten, der in Wien am 23. März 1771 geschrieben ist, lautet der die Mozarts betreffende Abschnitt:

Il giovane Mozard è certamente portentoso per la sua età, ed io pure lo amo infinitamente. Il Padre, a quel che vedo, è equalmente malcontento da per tutto, mentre anche qui si fecero le medesime lamentazioni. Egli indolatra il suo figlio un poco troppo, e fa per ciò quanto può per guastarlo, ma io ho tanta buona opinione del natural buon senso del ragazzo, che spero, che a dispetto degli incensi del Padre non si guasterà, ma diventerà un brav' uomo.

Der junge Mozart ist für sein Alter sicher ein Wunder und ich liebe ihn wirklich unendlich. Der Vater ist, soweit ich sehe, ewig und mit Allem unzufrieden, darüber wird inzwischen auch hier geklagt. Er vergöttert seinen Sohn etwas zu sehr und thut damit, was möglich ist, ihn zu verderben, aber ich habe von dem natürlichen richtigen Sinne des Jungen eine so gute Meinung, daß ich hoffe, er wird sich trotz der Schmeicheleien des Vaters nicht verderben lassen, sondern ein wackerer Mensch werden.

Das Nähere über Fundort, Umfang und Inhalt der Korrespondenz, zu welcher diese Bruchstücke gehören, ist in dem erwähnten »Jahrbuch der Musikbibliothek Peters« mitgeteilt.

Leipzig-Gaschwitz. **H. Kretzschmar.**

Einige Worte über das Pizzicato im Geigenspiel.

Es wird vielleicht manchem Fachmann und Nichtfachmann seltsam vorkommen, diesen Titel zu lesen. Seit so vielen Generationen steht es einmal fest: es giebt nur eine Art die Saiten schwirren zu lassen; und diese Art wird gleichmäßig in allen Schulen der Welt (ich kenne die von Paris, Berlin, Wien, Petersburg, Brüssel und Rom) auf die gleiche Weise beigebracht. Alle pflanzen sie fort, Groß und Klein, Künstler und Laien; noch keiner hat sich die Mühe gegeben, dem Pizzicato die Wichtigkeit beizulegen, die diesem Zweige der Technik zukommt, und seine Pflege zu veredeln.

So weit es mir bekannt ist, war Berlioz der einzige, der die musicierende Menschheit darauf aufmerksam machte: auch aus dem Pizzicato lässt sich etwas machen. Er sprach natürlich nur vom Standpunkte des Orchestertechnikers aus, wie ihm ja alles nur auf den Orchesterklang und die Orchesterfarbe ankam. Vielleicht deshalb, oder weil die Virtuosen nur selten gute Bücher lesen, verklang sein Mahnruf; er ist vergessen und höchstens von denen beachtet, die bei Berlioz die Instrumentation lernen. Ich selbst, ein Produkt des Pariser Konservatoriums, hörte nie etwas davon, zirpte oder besser gesagt mißhandelte die Saiten ebenso wie alle

Anderen und übte zwar Oktavenläufe, Dezimen und einfache Läufe vom *ppp* bis zum *fff*, aber nie das nüancierte Pizzicato. Nun verschlug mich das Schicksal nach Rom. Hier hörte ich zum ersten Male wirklich Mandoline spielen, nicht etwa auf die verhaßte Art, wie sie die wandernden Neapolitaner meist in fremden und einheimischen Gegenden verbreiten, sondern von zwei wirklichen Künstlern. Was brachten die zwei Menschen nicht alles zu stande! Mit der Feder hin und her gestrichen kamen ganz außerordentliche Tonmodulationen zu Gehör, die vom feinsten Piano bis zum schärfsten Forte im Crescendo und Decrescendo einherschwirrten. Da fiel mir ein: was eine tote Schildpattfeder zu stande bringt, das kann der pulsierende Finger erst recht hervorbringen. Ich probierte nun auf die verschiedenste Art, die Saiten zu zupfen, und das Resultat war, daß die Pizzicato-Töne sich ebenso variieren ließen, wie die durch Bogenstrich erzeugten. Nun mag es ja manchem in den meisten Fällen als etwas Unnützes erscheinen. Ich will aber sofort zwei Beispiele anführen, für die mir der Fachmann vielleicht dankbar sein wird. Die D-moll-Sonate von Schumann besitzt zwei Mittelsätze von unendlicher Schönheit; leider wird sie selten gespielt, und die wenigen Male, wo ich die Sonate hörte, fiel der dritte Satz (überschrieben »leise, einfach«) so ziemlich ins Wasser. Er geht zu Anfang durchweg pizzicato; dies muß wie eine Harfe klingen, so hat es sich Schumann wohl gedacht, sehr leise und doch voll, sehr schattiert. Gewöhnlich zirpt man es herunter wie eine nichtssagende Begleitung, meistens zu stark, immer etwas roh, selbst wenn's leise bleibt; nie läßt man nachhaltig die Saite vibrieren! — Eine andere Art des Pizzicato erfordert der Mittelsatz der C-moll-Sonate von Grieg. Diese hab ich nun unzählige Male von den besten, weltberühmten Künstlern gehört; nie hat noch der Abschluß des mittleren Teiles beim Publikum ein Bravo oder, was noch wertvoller, jenes leise Gemurmel der Zufriedenheit hervorgerufen. An der Komposition liegt es nicht, wohl aber an der Ausführung. Die Stelle läßt sich zu eminenter Wirkung, zu durchschlagendem Erfolge verhelfen; und solche Stellen und Seiten giebt es überall in Sonaten, Konzerten, Virtuosenstücken, Melodien: Takte, die plötzlich wertvoll, effektvoll und schön erscheinen würden, wenn man die Saiten richtig vibrieren ließe. Leider läßt sich die Art theoretisch kaum erklären, ebenso wie das Mittel, die reine Oktave zu greifen; man kann zwar sagen: Nicht nur mit dem zweiten Finger reißen, sondern auch den dritten bei Akkorden benutzen, bei Pianostellen den dritten flach auflegen etc., aber das alles ist zu wenig. Man muß eben jedem Geiger oder Violoncellisten sagen: »schattiere das Pizzicato, es läßt sich viel daraus machen«, dann wird er's üben wie er schließlich alles Technische praktisch und nicht theoretisch einübt, denn jede Hand braucht ihre eigene Art. Der Pizzicato-Akkord muß auf dem Resonanzboden der Geige klingen wie ein

gebrochener Akkord am Klavier, der durch's Pedal gehalten wird, ja womöglich noch weicher und voller. Dies hab ich noch bei Keinem gehört, nicht bei dem einzigen Altmeister Joachim und nicht bei dem verblüffenden Techniker Kubelik.

Da alle Pizzicato-Stellen, die etwas besagen, stiefmütterlich behandelt werden und, wie mir scheint, ein besseres Los verdienen — sowohl vom Standpunkte der Komposition als auch von dem der Wirkung — hab ich mich entschlossen, diese Zeilen niederzuschreiben, von denen vielleicht eine Anregung ausgehen kann.

Rom. **Assia Rombro-Spiro.**

Recent Novelties in London.

There is no surer evidence of the vitality of an art than the production of new works; and there is no greater proof of culture than the interest manifested in the performance of novelties, for it is only cultured musicians who have any desire to increase their knowledge by hearing new works. The mental attitude when listening to familiar music, and that when listening to unknown music, are two very different things. The one may be said to be complacency, the other expectancy. In the former case what is looked for is repetition of pleasurable sensations, previously experienced perhaps many times; in the latter case this feeling is entirely absent, and any enjoyment to be derived is dependent on attentive listening, and on the assimilative powers of the listener. It follows therefore that the mental effort in the latter case is far greater than in the former, though of course compensation for such effort is found in the element of freshness. In what is here said can be traced one of the causes why novelties, unless from the pen of very well known composers, rarely attract large audiences; yet those concert-givers who bring forward things new as well as old should receive every encouragement, for they prevent the art from stagnating, help forward progress, and contribute to the widening of the artistic horizon of music-lovers. From various causes it is inevitable that many admirable works should sink into oblivion after their first production, and it is therefore well as often as practicable to place on record the most notable achievements through a more lasting medium than that of the vanishing daily press.

The recent Conference of the Incorporated Society of Musicians held at the Hotel Cecil acquired memorable distinction by the engagement of an orchestra to produce unknown works on Dec. 31st last, a proceeding which cannot be too highly commended. Seventy-eight compositions had been sent in in answer to the invitation issued by the Society, and from these were selected seven. They included a Symphonic Piece by A. W. Wight, a Yorkshireman, who had studied chiefly under Otto Lessmann in Germany, and who at present is a professor of the pianoforte at Dulwich College. His piece is one of four composed about ten years since, but the music shows little sign of age, probably owing to its composer having something to say and ability

to express it in lucid and musicianly manner. A Prelude to Act 2 of "Constantine" by Colin Mc. Alpin may be briefly described as unintentional homage to Wagner's "Tristan". Seven Symphonic variations on an original theme by H. A. Keyser proved an interesting example of modern variation form, and attested to inventiveness and good knowledge of orchestral effects. A Romance for violin and orchestra by Paul Stoeving, by whom it was admirably played, would have held the attention better had it been less lengthy, and a "Fairy" Overture by Ralph Horner was conventional in character. A Suite entitled "The Chilterns" by Rutland Boughton is a clever work. It comprises three movements, severally named "Whitecliffe at Dawn", which may be described as engaging and poetical; "Wendover", illustrative of an autumn afternoon, and one which left the impression of being too long; and "The first of May", a merry country dance containing phrases of Hibernian idiom. The Chilterns are hills traversing Buckinghamshire &c. The septet of new works was completed by an orchestral "Ode to Victory", by Josef Holbrooke, who in his Symphonic Poem "The Raven", and variations on "Three blind Mice" had given proof of exceptional talent. It is very marked in the Ode, which is strong manly music of bold vigorous character.

Some interesting novelties were introduced by Robert Newman during his New Year's Season of Promenade Concerts at the Queen's Hall. On Jan. 18th was produced a concert version of Edward Elgar's incidental music to W. B. Yeates and George Moore's drama "Diarmid and Grania", produced in October last in Dublin by the Literary Society. The incidental music is almost entirely confined to the third act of play, in which Diarmid, who has been wounded while boar hunting, dies in the presence of his wife and her lover. As Diarmid dies he fancies he hears the harp-playing of Aognhus. "It is by music that he leads the dead", and these strains, cleverly suggested by long sweeping chords in A minor, given out pianissimo by the strings, form what may be termed a frame for the music, and suggest the environment of the scene. These chords combined with the horn-calls to the hunt, and a theme of poignant character, form an introduction to a dead march of remarkable distinctiveness. The chief subject of this acquires a peculiar rugged pathos from being written in the ancient Aeolian mode, and this expression is intensified by the harmonization. In the fourth bar of this subject occurs the figure associated with Diarmid, described as "a soldier and a hero, but more vacillating than Hamlet than a Siegfried or a Coriolanus". Other themes are interwoven with masterly skill, until the trio is reached. This has a beautiful melody, and is, perhaps the portion most characteristic of the composer's style, but the music in its entirety is unmistakeably from the pen of the gifted Worcestershire musician, and is instinct with intense feeling, deep sentiment, and nobility. On Jan. 21st was introduced Ludwig Schytte's pianoforte concerto. The most satisfactory of the three movements is the first in which characteristic themes are effectively treated. The other numbers are a reflective intermezzo and a spirited finale, but these possess less musical interest. Mme Riss-Arbeau, the pianist played with great brilliancy. The same evening was given the first performance of a Symphonic Poem entitled "Alastor" by Ernest Blake, who was born in 1879, and studied chiefly in Munich and Dresden. Not unnaturally the influence of the modern German school is very apparent in his music, and its style indicates the writer's admiration of Richard Strauss. "Alastor" has for its

programme Shelley's poem of that name, which Mr. Blake has illustrated in three sections as follows: "I. (a) The joyousness of youth; (b) The doubt of budding manhood; (c) The struggle against Fate, and determination to face the world. II. The vision of an ideal; III. (a) The bitterness of the real; (b) The yearning for human sympathy; (c) The resignation to solitude and death". It will be admitted that this is a somewhat ambitious programme, but the composer attacks it with all the confidence of twenty-three years of life, and, considering the unsatisfactory proceedings of the hero, he has achieved much. His conception is broad and sweeping, his themes are expressive; and although when he has manifestly tried to be impressive, he has often only succeeded in being puzzling, and at times crude, his contrapuntal skill and struggles after orchestral effects indicate very promising abilities. Two works severally entitled "Symphonic Variations" on a German Chorale "Wer nur den lieben Gott läßt walten", and an Overture "Liebesfrühling", by Georg Schumann were respectively introduced on Jan. 23rd and 24th. Both these works show remarkable feeling for orchestral tone-colour and contrapuntal skill of a high order, but the I are somewhat over developed. On Jan. 28th were heard for the first time in England Van Koessler's Symphonic Variations in E, a remarkably clever and well written composition, mournful in tone, but dignified in character and full of fine feeling and musicianship. On the last day of this month was brought forward Hans Huber's Second Symphony in E minor op. 115. The first movement is by far the best, albeit its storminess is suggestive of much ado about nothing, The other three movements present a somewhat confusing variety of styles, but the last, which consists of a theme and variations, acquires distinction by each variation being illustrative of pictures by Boeklin. These are severally headed "A calm at sea", "Prometheus", "The water Nymph", who appears to be represented by flowery flowing florid flute filagrees, "Night", with some mystery, "The spring", "The Madonna", "Fields of the Blessed", "Love in Spring", and "Bacchanalia".

Turning to other concerts, at Robert Newman's Symphony Concert on Feb. 1st, was introduced the orchestral "Love Scene" from Richard Strauss's Vocal Poem "Feuersnoth". It will be remembered that this opera was produced in Dresden in November last, and that this excerpt illustrates the wizard's triumph over the heroine's maidenly reserve. Musically it begins in a finely reflective poetical fashion, gathers force as it proceeds, and is worked up to a climax of impassioned character. Needless to say, it is a remarkable example of the advanced German school. At a concert given by Miss Alice Nielsen at the Queen's Hall on Feb. 11th, was given the first performance, under the conductorship of the composer Mr. Randon Ronald, of an overture entitled "A Winter's Night". This piece is not very happily named, inasmuch as the music hardly realises the expectations excited by its title; but it is well written, if a work somewhat lacking in character.

E. A. Mc Dowell is an American composer of such repute that considerable interest was attached to the first performance in England on Feb. 25th, at Bechstein Hall on his "Sonata Tragica" in G minor for pianoforte op. 45, played by Miss Lucy Mawson. This is a very earnest and scholarly work. The tragic character of the music is pronounced, but it loses its impressiveness owing to lack of contrast, and in its entirety it savours of tragedy in a tangle.

At the opening of the present season of the Philharmonic Society were

performed for the first time the second and third numbers of a Suite of three numbers entitled "Mother Carey", by William H. Bell, one of the most promising of the younger school of British composers. The number omitted, is called "Outward Bound", and the two numbers performed are respectively headed "In the night watches", and "In the Fo'c's'le". The former "is an attempt to portray, in musical outline, a mood of the deep sea at night and the lonesomeness of the home sick sailor". This explanation assists the listener, but independent of it, the music is expressive of strong emotion. and tragedy of the sea is powerfully suggested in vigorous phrases that attest to deep feeling and exceptional command of musical utterance. In "The Fo'c's'le" is in a lighter vein. Deft use is made of the old English sea song "The Saucy Arethusa", and the jollity and breeziness of this melody dominate the music. "Mother Carey" is in English sailors' slang a presiding divinity out at sea; probably from Mater cara, the Virgin Mary.

Mention should be made of Baron Frederic d'Erlanger's pianoforte quintet in C minor which was played at the Saturday Popular Concerts at St. James's Hall on March 1st. The construction of the first movement — the second subject of which is evolved from the principal theme — testifies to great command of resource and skill in thematic development. In the second number, an Andante, two themes of expressive character are adeptly interwoven, and some effects introduced of dramatic character. The Scherzo is remarkable for gaiety and vivacity, and these qualities are well sustained to the end of the movement. The Finale is not as satisfactory as that which has gone before, but in its entirety the work possesses life, and appeals to the musician. At the same concert were produced Madame Liza Lehmann's "Cameos", settings for tenor-voice of five Greek love songs, two of which, severally named "Fill up my cup", and "If I were but the wind", are beautiful examples of modern vocal art.

Percy Pitt is widely acknowledged as an exceptionally gifted and accomplished musician and his reputation will certainly be increased by the incidental music he has supplied to Stephen Phillips's tragedy "Paola and Francesca" produced on March 5th, at St. James's Theatre. It comprises four preludes, wedding music, a soldier's song, and mélodrame; all of which attest to remarkably keen dramatic perception. The principal characters and leading motives of the action have each representative themes of strong individuality, and they are treated with a suggestiveness and appropriateness to the situation that not only makes them an "echo of the sense", but also supply what the words fail to fully express. It is to be hoped that the composer will be induced to arrange from this music a suite for the concert-room.

London. **F. Gilbert Webb.**

Les Concerts en France (1900—1901).

Il n'y a pas encore bien longtemps, une revue des concerts symphoniques et de musique de chambre donnés en France au cours d'une année se fût bornée à l'énumération de quelques grandes villes, en dehors de Paris. Les nombreux essais de décentralisation artistique et littéraire, qui se sont produits un peu partout, du Nord au Midi comme de l'Est à l'Ouest, avec plus ou moins de succès, n'ont pas été sans influencer la culture musicale dans notre pays. La saison 1900-1901 en est une preuve, car elle a vu naître ou se développer un certain nombre de fondations musicales qu'on eût vainement cherchées naguère en province. A côté de scènes lyriques dont plusieurs sont de premier ordre et dignes de rivaliser avec celles de la capitale, des Sociétés symphoniques, grandes ou petites, vivent d'une vie propre et indépendante, accueillant, tout comme celles de Paris, des artistes de valeur, français ou étrangers. La présente étude, basée sur des renseignements venus de tous les points du territoire prouvera aisément, je crois, cette assertion.

Nous suivrons dans l'énumération des localités l'ordre alphabétique, qui est somme toute le moins arbitraire, car il serait tout-à-fait impossible de classifier les différents centres musicaux d'après leur importance.

A **Aix-les-Bains**, station thermale d'été, nous relevons en 1900 un Festival Holmès, dirigé par M. Jehin; une conférence de M. J. Tiersot sur la Chanson populaire en France; un concert religieux à l'église, composé en grande partie d'œuvres modernes (Massenet, etc.)

A **Alger**, à la Société des Beaux-Arts, se fait entendre la pianiste Elise Hoffmann (janvier); M. Steck vient y diriger, en avril, l'oratorio de Massenet: Marie-Magdeleine.

Angers, l'une des villes de France où l'on aime le plus la musique, possède une société de «Concerts populaires» déjà ancienne, actuellement dirigée par M. Ed. Brahy. Douze séances de musique, du mois de novembre au mois de mars, ont prouvé son activité artistique: les grandes œuvres symphoniques de Beethoven, Liszt (Dante), Berlioz (Fantastique), Wagner, Weber, y alternent avec celles plus modernes de C. Franck (le Chasseur maudit), Saint-Saëns, d'Indy (Wallenstein, Symphonie montagnarde), Alex. Georges, Lekeu, Ropartz, etc. En un mot, les Concerts populaires d'Angers se maintiennent au niveau le plus élevé. La «Chorale Sainte-Cécile» s'unit parfois à eux, comme le 14 octobre 1900, pour exécuter différentes œuvres de Saint-Saëns ou de Massenet; et le 31 mars 1901, où M. de Saint-Romain dirigea Marie-Magdeleine au Cirque-Théâtre. Angers possède en outre une «Société de Musique ancienne».

Arras n'a pas de grande société orchestrale, mais seulement une «Société de Musique de chambre» qui joue cependant le ballet de Rosemonde (Schubert), l'allegro de la Symphonie en ut (Mozart), un Menuet de Grieg. M. Rouveirolis, chef de musique du 2ᵉ régiment de génie, en garnison dans cette ville, fait exécuter par sa bande militaire des œuvres comme celles-ci: ouvertures de Léonore, d'Egmont, 1ère Symphonie (Beethoven); Rigaudon de Dardanus (Rameau); 1ère Symphonie (Saint-Saëns); Sigurd Jorsalfar (Grieg); la Procession nocturne (H. Rabaud); Suite sur la Walküre;

Nuit à Madrid (Glinka). Le fait mérite d'être signalé, car bien rarement en France, une musique militaire oserait s'attaquer à des œuvres comme celles qui viennent d'être citées.

A Bayeux, les programmes de la «Société philharmonique» ne comportent que de la musique de chambre moderne et d'un choix fait plutôt par les exécutants virtuoses que par une direction très sérieuse.

A l'autre extrémité de la France, la «Société philharmonique» de **Bayonne,** dans ses différents concerts, fait entendre des œuvres de Francis Planté, de Mendelssohn (II. Concerto en ré mineur), de Beethoven (Fantaisie en ut mineur), de Saint-Saëns (Rhapsodie d'**Auvergne**); elle donne, au mois de mai, un concert de musique ancienne (consacré à Senaillé, Marc-Antoine Charpentier, Händel, Bach) suivi d'œuvres modernes de C. Franck, d' Indy, etc. Puis, avec la «Société de musique de chambre pour instruments à vent» (de Paris): l'Ottetto de Beethoven, le Menuet de Schubert, la Danse suédoise de Gouvy; une Valse de Chopin et la Fantaisie-Chasse de Chaussier. Le Casino de **Biarritz** (direction Steck) donne en septembre une audition d'Eve et de Marie-Magdeleine, de Massenet.

Les seules manifestations musicales de l'année à enregistrer à **Besançon,** sont un concert organisé par les étudiants avec le concours de MM. Schidenhelm, de Paris (en février); et celui de Mme Clotilde Kleeberg (en avril).

Béziers, que ses nouvelles arènes ont rendu célèbre ces dernières années (on y représenta la Déjanire de Saint-Saëns et le Prométhée de Fauré), Béziers possède une «Chambre de Musique», où M. Fauré lui-même se fit entendre (le 12 mars).

Bordeaux est une des villes de France où l'activité musicale est le plus intense et, sous ce rapport, peut hardiment rivaliser avec Paris. Sa «Société Sainte-Cécile», qui date d'au moins un demi-siècle, fut pour la dernière fois dirigée par M. Gabriel-Marie en 1900-1901; ses concerts débutèrent le 23 novembre. Parmi les œuvres exécutées, citons: la VI. Symphonie, l'ouverture d'Egmont; celles de Rienzi, d'Obéron et de Benvenuto Cellini, la II. Symphonie (Brahms), la Suite en ré (Bach), l'Hymne autrichien (Haydn), un air d'Alceste et la Mort d'Yseult, chantés par Mlle Ganne; le Venusberg, la II. Symphonie; la Danse persane et le Concerto pour violoncelle, de Saint-Saëns; l'ouverture de Gwendoline (Chabrier); la Symphonie en sol mineur, de Lalo; Im Walde (Raff); une Symphonie de Schumann: les Variations symphoniques et les Eolides (C. Franck); la Rhapsodie Cambodgienne (1ère audition) de M. Bourgault-Ducoudray. Comme virtuoses: M. Diémer, qui joua un Nocturne, la Fileuse et la XIII. Rhapsodie; M. Capet, violoncelle (1er Concerto de Max Bruch et la Fée d'amour, de Raff); Hugo Heermann (3e Concerto de Brahms, Andante de Reyer, Scherzo de Tschaïkowski); le pianiste Jacques Thibaut etc. Le 7e concert (17 février 1901) fut consacré aux œuvres de Widor.

A côté de la «Société Sainte-Cécile», Bordeaux possède une «Société de Musique ancienne» qui donne une dixaine de séances chaque hiver. En 1900-1901, on y a exécuté les pièces suivantes: Symphonie pour orgue et instruments à cordes (Clérambault), les Folies d'Espagne et la Sonate à deux violons de Corelli; un Allegro pour orgue, un Concerto pour deux violons, Bourrée et prélude (Bach); des Pièces en trio (Rameau); un Trio pour orgue, violon et violoncelle (Borghi); Tre Giorni (Pergolese); une Sonate pour orgue et quatuor (Mozart); le célèbre Largo de Serse, le

IV. Concerto, de Händel; des Sonates de Corelli, Gaviniès, Mozart (pour orgue et cordes) Porpora, Valentini etc. Les collaborateurs de ces très intéressants concerts furent l'organiste J. Daene, et les violonistes Capet, A. Hekking et Heermann.

Le «Cercle philharmonique», dirigé par M. Doumergue de la Chaussée, donna en janvier le Concerto pour trois pianos de Bach, exécuté par MM. Planté, Widor et Jacques Thibaut; la Fantaisie pour piano et orchestre de Widor: Mme Caron chanta à la même séance le Songe d'Iphigénie et un air de la Damnation de Faust. Dans une séance précédente, on entendit le Quatuor Heermann (Schumann et Beethoven). Le grand événement de la saison, au «Cercle philharmonique», fut le concert, — les deux concerts plutôt donnés les 14 et 15 mai, par la «Philharmonique» de Berlin alors en tournée, sous la direction de M. Arthur Nikisch; le merveilleux orchestre allemand se fit entendre dans les morceaux qui forment le meilleur de son répertoire: œuvres de Wagner, Liszt, Brahms etc. Bordeaux donna aussi l'hospitalité, le 3 mai, aux Chanteurs de la Schola Cantorum, sous la direction de leur Kapellmeister Charles Bordes; ils chantèrent et jouèrent des pièces profanes et sacrées de Heinrich Schütz, Carissimi, Bach et Rameau.

A l'église Notre-Dame, la «Société Sainte-Cécile» fêta sa patronne, le 22 novembre, par l'exécution de la Messe en ré, de Beethoven. Le 30 avril, à Saint-Ferdinand, l'organiste Daene joua la 1ère Sonate de Mendelssohn, M. Capet, l'adagio de la 1ère Sonate pour violon de Brahms; dans la même église, au mois de juin eut lieu un concert de harpes Erard auquel prirent part dix élèves de M. Jandelle: le programme se composait d'œuvres de Händel et de Hasselmans.

A son concert du 19 mars, la société «la Colophane» fit entendre le Quatuor en ut mineur avec piano de Brahms, des Sonates de C. Franck et de Saint-Saëns, un Concerto de Heynberg. Différentes séances particulières eurent lieu: l'une donnée par M. Léon Moreau avec le concours de MM. Capet, Yho et Hekking (Quatuor en ut mineur de Fauré); deux autres par MM. Thibaut père et frères; et par M. Joseph Thibaut avec MM. Capet et Hekking.

A **Caen** et à **Bourges**, en mars et en mai, deux festivals sont donnés en l'honneur de Mme Augusta Holmès: on y exécute la Belle du Roi René, Noël d'Irlande, Au pays bleu, la Nuit et l'Amour, des fragments de la Montagne noire, etc. L'organiste Louis Vierne vient le 8 mai donner une audition de ses œuvres et le lendemain, un récital à l'église Saint-Pierre.

A **Brest**, une audition de la messe Regnum coelorum (Vittoria), au mois d'août 1901, est donnée dans une église.

Cambrai a une société de musique dont les programmes ne semblent pas d'une très belle tenue, à en juger par celui 114e Concert d'abonnement (novembre 1900): Regrets (Delibes); Lamento provençal (Paladilhe); duo d'Eve (Massenet), etc. Les œuvres de M. Massenet jouissent d'une vogue générale en province et il n'est peut-être pas une ville qui s'intéresse peu ou pas à la musique où l'on entende soit des fragments de ses grandes compositions, soit ces compositions elles-mêmes. Ainsi, à **Châlons-sur-Marne**, le 25 décembre, la «Société amicale des Alsaciens-Lorrains» exécuta la Terre promise, sous la direction de M. Félix Huet, avec le concours de la musique militaire (106e régiment d'infanterie); elle en donne une seconde audition

au mois de février. A **Châtel-Guyon**, station thermale, au mois d'août, encore un festival Massenet (direction Doumergue de La Chaussée).

A **Chartres**, salle Sainte-Foy, plusieurs concerts sont donnés: en février et mai par Mlle Hedwig Kirsch, pianiste de Karlsruhe (œuvres de Liszt, Chopin, Grieg, Fauré et Ries); en mars et avril, par MM. Willaume, Desmonts et Barré.

A **Cherbourg**, la seule manifestation digne d'être remarquée est organisée au mois de mai par la maison de lutherie Magne; on exécuta à ce concert des œuvres de Bach, Liszt, Saint-Saëns, Fauré, Bizet, Schumann et Rubinstein. Au Palais des Facultés de **Clermont-Ferrand**, M. Chizalet, violoncelle, joue un Rondo de Saint-Saëns, une Berceuse de C. Cui, le 1er Trio de Mendelssohn, etc. (mai). **Compiègne**, qui possède un «Orchestre symphonique» dirigé par M. Desloges, reçoit au mois de novembre la visite de Mme Roger-Miclos, qui compose son programme de: Carnaval (Schumann); Polonaise et XI. Rhapsodie (Liszt); Sonate en ut mineur (Beethoven) avec M. G. Catherine, et Romance (Svendsen).

Dijon, patrie de Rameau est le siège d'un Conservatoire de Musique qui ne paraît pas donner beaucoup d'intensité à la vie musicale de cette ville; en février, l'«Union musicale» exécuta Gallia de Gounod; le mois suivant, M. le Dr. Emmanuel vint faire à Dijon une conférence sur Bach et Wagner, à la suite de laquelle furent chantés des fragments de la Matthäus-Passion, le monologue de Hans Sachs, et la Romance à l'Etoile de Tannhäuser.

A la «Société Philharmonique» de **Douai**, Mlle. Weingärtner, donne en février un récital de piano (œuvres de Chopin, Liszt, Concertstück de Weber, Chœur des Fileuses).

Au Théâtre municipal de **Dunkerque**, sous la direction de leur chef, O. Roels, les «Mélomanes de Gand» viennent exécuter au mois de juin un chœur d'un vieux compositeur, Mathieu le Maistre (1500—1577): Quand sous le sombre voile, puis les deux hymnes nationaux français et belge, la Marseillaise et la Brabançonne. En novembre, l'«Union artistique» d'**Epinal** donne une audition d'œuvres instrumentales et vocales de Pierre Carézi, suivie de la Romance de Svendsen, des Danses espagnoles de Sarasate et de la célèbre Sonate de C. Frank (M. G. Sadler et Mlle. Moulins).

Sous la direction de M. Miranne, l'orchestre du Casino d'**Evian-les-Bains** compose des programmes sans grand intérêt: Gounod, Thomas, Massenet, Blockx y sont représentés par des fragments d'opéras.

Les «Concerts symphoniques» de **Grenoble** sont visités, en février, par le violoniste Albert Rehfour, qui y exécute des Sonates de Händel et de Schumann, la Romance espagnole de Sarasate, etc.

A **Laval**, la «Société philharmonique» a, elle aussi, des programmes très-trop éclectiques; à côté de la V. Symphonie de Mendelssohn, on voit figurer l'ouverture de Mireille (!) et le ballet de Polyeucte (Gounod), une fantaisie sur Samson et Dalila de Saint-Saëns; 24 Variations de Corelli, la Marche du roi David de Godefroid, une Sonate en la de Rubinstein, le Nil, mélodie de Xavier Leroux. Le chef de cette société est M. L. Look.

Au **Hâvre**, plusieurs sociétés très actives contribuent à donner à cette grande cité un attrait artistique qui lui manqua longtemps. L'«Association des Concerts populaires», dirigée par M. J. Gay, conviait à la première séance de sa dixième saison le pianiste Wurmser (œuvres de Chopin, Liszt et Grieg); l'orchestre exécutait l'ouverture des Meistersinger et la suite

pour Médée, de M. Vincent d'Indy. Elle donnait le même jour une audition de la IX. Symphonie de Beethoven. Les «Chanteurs de Saint-Gervais» la visitaient au mois de février; leur programme comprenait la célèbre Bataille de Marignan de Clément Jannequin. Le violoniste Thibaut s'y faisait applaudir à son tour, le 31 mars, dans le Concerto de M. Bruch et la Havanaise de Saint-Saëns. Au même concert, l'orchestre jouait les Eolides de C. Franck et le Charfreitagszauber, de Parsifal, ainsi que Namouna de Lalo. Le mois précédent, sous la direction de M. Cifolelli, l'«Association» unie à la «Lyre hâvraise» avait donné au Théâtre, deux concerts dont le programme portait le Déluge et la Nuit de Saint-Saëns, la Nuit de Noël, et Trois Contes, de Gabriel Pierné. D'autre part, la «Société Sainte-Cécile», qui invitait Mlle. Eléonore Blanc à chanter à son premier concert, le 22 janvier, donnait, en avril, un concert spirituel avec le concours de la «Lyre hâvraise»: on y chanta l'une des plus belles œuvres de César Franck, Rédemption; M. Risler, convié à cette cérémonie, exécuta le V. Concerto de Beethoven, un Scherzo de Chopin, la Bénédiction de Dieu dans la solitude (Liszt).

La musique de chambre fut représentée par les deux séances de Mlle. Duranton, avec MM. A. Geloso, Ed. Bron et Schidenhelm (Sonate op. 12, no. 3 de Beethoven; Mort d'Yseult, de Wagner-Liszt; Gavotte, de Bach; Concerto pour violoncelle, de Lalo; Sonate de Brahms, etc.); par un concert de M. Henrique Oswald, compositeur brésilien; par une conférence de M. Julien Tiersot sur la Chanson populaire en France, avec audition de Mme. Jane Arger; etc.

Au Hâvre comme dans presque toutes les villes françaises qui s'intéressent à l'art musical, la musique d'orchestre l'emporte sur celle de chambre dans la faveur du public, mais si l'on comparait, du point de vue où nous nous plaçons, la situation actuelle à celle d'il y a seulement dix ans, on serait étonné du progrès non-seulement de la curiosité, mais surtout du goût musical accompli dans ce laps de temps, par le public hâvrais.

Lille, qui est le siège d'un Conservatoire, a été tout temps une des villes du Nord où l'on aime et où l'on cultive le plus la musique. Au Conservatoire, on donne deux concerts gratuits aux frais de la municipalité: le premier début par la Symphonie pour orgue et orchestre, de Saint-Saëns. Les élèves, pour leur «exercice public» (9 février), exécutent la Symphonie en mi b de Haydn, le dernier acte d'Orphée, un Concerto de Mendelssohn, une Ballade de Chopin. Les «Concerts populaires», dirigés ordinairement par M. Ratez, font leur réouverture, le 1er novembre, en partie sous la direction de M. Th. Dubois, dont on exécute le Baptême de Clovis suivi de la Symphonie en ut mineur de Saint-Saëns. Parmi les œuvres nouvelles inscrites aux programmes de cette saison, il faut mentionner l'ouverture de Pyrame et Thisbé, de M. Trémisot; le Bateau ivre, de Ketten; la musique pour Claudie, des frères Hillemacher; le Chant de la Cloche, de M. Vincent d'Indy (31 mars et 4 avril). C'est aux «Concerts populaires», salle de l'Hippodrome, que la Philharmonique de Berlin se fit entendre au mois de juin, sous la direction de M. Nikisch. C'est là aussi que la «Grande Harmonie», de Roubaix sous la direction de M. Koszul, que le «Club des Vingt», de Lille, donnèrent leurs concerts, au mois de décembre 1900. D'autres sociétés musicales, du Nord ou de la Belgique, se font entendre chaque année à Lille: ainsi «les Mélomanes de Gand» que nous avons déjà rencontrés à Douai (ils

exécutèrent, le 29 décembre, l'Oratorio de Noël de Saint-Saëns, et Acis, de Wurmser); les «Crick-Sicks», de Tourcoing, société chorale dont le programme se composait de Jalouse nuit (musique du duc de Guise, XVI. siècle), l'Hymne à la Nuit (Rameau), les Saisons (Boulanger), les Proscrits (Gevaert).

L' «Orchestre et Chœur d'Amateurs» dirigé par M. Maquet, exécute le finale de la Vestale (Spontini), Au printemps (Goldmark), des fragments du Faust de Schumann; le Requiem allemand, deux Danses hongroises (Brahms); O vos omnes (Vittoria), Chants écossais (Beethoven); l'ouverture de Léonore, etc. (21 décembre et mars). Au «Cercle Saint-Pierre» ont lieu des séances de musique de chambre avec le concours de MM. H. Casadesus Ed. Nanny, Planquet, violoncelle, M. et Mlle Seiglet. L'«Union amicale des anciens élèves et amis du Conservatoire» donne également des séances de musique de chambre; une séance d'orgue, composées d'œuvres anciennes et modernes. Toutes ces manifestations artistiques sont de l'ordre le plus élévé, et sous certains rapports, en ce qui concerne les associations chorales et les associations d'amateurs musiciens, par exemple, Lille est fort supérieur à Paris. Il tient avec honneur la tête dans une région où la musique sérieuse est cultivée plusqu'en aucune autre, et où cette suprématie même ne peut s'acquérir et se conserver que par des efforts incessants.

Passons rapidement sur **Luchon**, où l'orchestre du Casino, dirigé par M. Boussagol, joue des fragments de Reyer (Sigurd), de Massenet, Th. Dubois, etc.; sur **Lunéville**, où M. René de Boisdeffre fait diriger sa Messe par M. Steveniers (août), et arrivons dans un centre de la plus haute importance:

Lyon. Outre un théâtre lyrique de premier ordre, Lyon est le siège d'un certain nombre d'institutions musicales. L'«Association symphonique» (direction Mirande et Jemain) y donne six concerts annuels; on y exécuta, en 1900—1901, les œuvres classiques (Beethoven, Mozart, Mendelssohn: ouverture de Paulus, marche d'Athalie; Chopin, Liszt), le prélude de Hänsel et Gretel, le Conzertstück de Pugno, joué par l'auteur, le Forêt enchantée de M. Vincent d'Indy, les Eolides de C. Franck, le prélude du Déluge de Saint-Saëns, Livre d'images de La Tombelle: en somme, peu de nouveautés. Le 17 mai, c'est à l'«Association symphonique» que se fit entendre la «Philharmonique» de Berlin, lors de son passage à Lyon. La «Société de Musique classique» (21e année) donne quatre concerts: elle se consacre à la musique de chambre. MM. de Greef et Ondricek s'y firent entendre en février les Sonates à Kreutzer, en ut mineur (Grieg), la Chaconne de Bach. Le mois suivant, M. Hugo Heermann participa aux 3e et 4e concerts: Quatuors en sol majeur, op. 64 (Haydn), no. 1 (Schumann), op. 112 (Saint-Saëns), no. 7 et 13 (Beethoven), Quintette (Desjoyeux). Le 24 février, la «Société des Amis de l'Université» donnait un concert-conférence de M. Julien Tiersot sur la Chanson populaire. Parmi les concerts particuliers, citons: deux séances de violon par MM. Reuschel (six Sonates, de Händel à C. Franck); en février, le concert de la Schola Cantorum, sous la direction de M. Ch. Bordes; ceux de M. et Mme Rehfous, de M. R. de Koczalski; de M. et Mme Ten Have; deux séances de musique de chambre (18 mars et 29 avril) par MM. Quévremont, Rinuccini, Ricou, Vanel et Benedetti, dont voici le programme: Sonates no. 2, de Bach, no. 3, de Mozart, Quatuors op. 15 (Fauré), 11 (Beethoven), Quintette, de Franck, Quatuor de Saint-Saëns, Prélude et fugue (Bach); Impromptu (Schubert).

A l'Hôtel de Ville de **Mâcon,** nous retrouvons MM. Rinuccini et Ricou, en compagnie de MM. M. et H. Gaudet (avril); leur programme comprend une ballade de Chopin, une Suite pour piano et violon de Schütz.

A **Marseille,** les vingt-deux concerts annuels donnés, sous la direction de M. Paul Viardot à la salle Prat («Concerts classiques»), contribuent à faire de cette grande cité l'un des centres musicaux les plus importants. Les programmes de la dernière saison comprenaient des œuvres classiques et modernes, parmi lesquelles il suffira d'énumérer: Phaëton, le Déluge, deux auditions: 11 et 18 novembre (Saint-Saëns, aux œuvres duquel est consacré exclusivement la séance du 28 décembre); le Chant de la Cloche et le premier prélude de Fervaal (Vincent d'Indy); l'Enfance du Christ, de Berlioz (1ère audition, 20 janvier); le Chasseur maudit, de C. Franck (10 et 17 février); le Désert de Félicien David (31 mars), qui clôture le dernier concert; le 3 mars, M. Gabriel Fauré avait dirigé un festival consacré à ses œuvres; le 28 avril et 16 mai, enfin, la saison terminée, on y entendit la «Philharmonique» de Berlin qui commençait son tour de France.

M. Viardot qui, avant d'être chef d'orchestre, fut excellent violoniste, donna également des séances de musique de chambre: en décembre, avec MM. Lorenzi, Marcellino, Bonnin et Joly-Saint-Ange (Suite de Ries, Sonate de Raff, Quatuors de Beethoven, no. 10, et de Schumann); les 24 et 28 janvier, avec le pianiste Wurmser (Sonates de Franck, Lekeu et Saint-Saëns; Rhapsodie, Mort d'Yseult, Chevauchée des Walkyries, etc.). En avril, Mlles Delcourt donnèrent une séance de harpe et piano; à la salle Boisselot, la «Société de Quatuors Lautier» donna, le 4 mars, une audition d'œuvres de G. Fauré, ses autres programmes portent les noms de Brahms, Lekeu, Saint-Saëns et V. d'Indy. Les deux concerts des «Chanteurs de Saint-Gervais» (direction Ch. Bordes) eurent lieu, à la salle Messerer, en février; ils se composaient d'œuvres des XVII. et XVIII. siècles.

Meudon, dans la banlieue parisienne, Meudon, où, il y a soixante ans, Richard Wagner termina le Hollandais volant «dans le chagrin et la misère», Meudon éveille plutôt dans l'esprit des Parisiens l'idée d'un lieu de villégiature et de promenade que de pèlerinage musical. M. Alexandre Guilmant, le célèbre organiste de la Trinité, à Paris, y possède une maison de campagne où il a fait installer, par les soins de la maison Cavaillé-Coll, un grand orgue à l'inauguration duquel il convia les membres du Congrès d'histoire de la Musique, en 1900. L'été dernier, pendant les mois de mai et juin, il y a donné une série de six concerts dédiés aux maîtres de l'orgue dont il possède une si profonde connaissance. Voici quelques-unes des œuvres exécutées au cours de ces séances: Concerto (Ph.-E. Bach); Suite (Clérambault); Choral (Burns); Etude et Fugue (Buxtehude); Fugues et Chorals, air de la Matthäus-Passion (J.-S. Bach); Sonate pour violon (Händel); Prière (C. Franck); Fantaisie (Th. Dubois); Sortie en si (J.-G. Ropartz); pièces de Guilmant, etc.

A **Montpellier,** les «Concerts symphoniques» exécutent la Symphonie en sib de Schumann, les Impressions d'Italie de G. Charpentier, le Rondo capriccioso de Saint-Saëns et l'Aria de Bach (violon: M. Carles), un air du Freyschütz et le Rossignol (Lebrun): Mlle Rigaly.

Dans la même ville, à l'hôtel Métropole, nous trouvons le Quatuor Jacques Thibaut (Quatuors no. 14, de Mozart; no. 1 de Schumann et en ré majeur de Mendelssohn).

Sous la savante et active direction de M. J.-G. Ropartz, les «Concerts du Conservatoire» de **Nancy** se placent au premier rang parmi leurs rivaux. En dix séances, du 25 novembre au 10 mars, cette société a donné concurremment: une histoire de l'Ouverture, depuis Monteverde, Lully et Scarlatti jusqu'à Wagner, Saint-Saëns et Vincent d'Indy; une histoire de la Symphonie française contemporaine (Franck, Lalo, Saint-Saëns, Chausson, d'Indy, Ropartz, Albéric Magnard et Paul Dukas); des œuvres avec chœurs de Heinrich Schütz, J.-S. Bach (Actus tragicus et Wachet auf), Saint-Saëns (le Déluge), G. Fauré (Requiem), Beethoven (Chant élégiaque et la Symphonie avec chœurs). Les solistes suivants prirent part à ces solennités: H. Foucault (Concerto en sol mineur pour hautbois, de Händel), E. Ysaye (Concerto pour violon de Beethoven, Fantaisie sur des thèmes russes, de Rimski-Korsakoff); P. Sechiari (Concerto no. 1 pour violon, de Beethoven, et Romance, de Georges Huë); Marie Lœwensohn (Concerto pour violoncello et Lied, de Lalo); l'organiste Eugène Gigout (Concerto en sol majeur de Händel et Fantaisie dialoguée de Bœllmann); enfin Alfred Cortot (Concerto en ut mineur de Beethoven et Variations symphoniques de César Franck) et Edouard Risler, son rival et ami, dans le Concerto en mi b (Beethoven) et des pièces pour clavecin (F. Couperin) et pour piano (Chopin). Outre ces dix séances historiques, le Conservatoire de Nancy donna plusieurs concerts extraordinaires.

Le 1er avril, les «Chanteurs de Saint-Gervais» se firent entendre à la salle Poirel, toujours sous la direction de M. Ch. Bordes. La musique de chambre fut représentée, au cours de la saison par les concerts du Quatuor Hekking (à l'Hôtel-de-Ville): on y exécuta des œuvres de Beethoven, Grieg, Dvořak, Brahms, Schumann, Händel, Porpora, etc.

Cette trop sèche énumération se passe, je crois, de commentaires et montre d'elle-même combien l'éducation musicale est formée avec méthode à l'école de Nancy. Il est juste d'en reporter le mérite, pour la plus grande part, sur M. J.-G. Ropartz.

A **Nantes**, au théâtre de la Renaissance, l'orchestre d'Angers, sous la direction de son chef, M. Brahy, vint faire entendre au mois de mars, des œuvres de Wagner, Berlioz, Liszt et Chabrier; le pianiste Cortot l'accompagnait dans son déplacement. Salle de l'Externat, le même mois, M. Vincent d'Indy faisait une conférence avec auditions d'œuvres des XVIe et XVIIe siècles, chantées par les membres de la Schola Cantorum; on y exécuta le Chant de la Cloche. En avril, M. Jacques Thibaut et Mlle. Blancard se faisaient applaudir à Nantes dans différentes pièces de Saint-Saëns, R. Schumann, Moszkowski, Chopin et Liszt.

Narbonne possède depuis six ans une «Société des Concerts populaires» qui tient ses assises au théâtre Gally; les programmes en sont d'un goût artistique qui laisse un peu trop à désirer et ne méritent pas conséquemment d'être signalés.

A **Nevers**, qui est cependant le siège d'un Conservatoire, il n'y a pas de grands concerts, mais seulement un «Cercle artistique» qui fait jouer de la musique de chambre à la salle Bussy. M. Parsy donna dans cette ville des récitals de violon et violoncelle (œuvres de Mendelssohn, Chopin, etc.).

Nice, dont le théâtre d'opéra est une de nos meilleures scènes lyriques, reçoit chaque hiver, pendant la belle saison, la visite des plus grands virtuoses, qu'applaudit un public international des plus aristocratiques. Il suffira de citer

parmi ceux qui séjournèrent à Nice en 1900-1901: Paderewski, Raoul Pugno, Diémer, Kubelik, J. Thibaut et Boucherit. La «Société des Concerts» qui exécute les grandes œuvres du répertoire symphonique, donna en avril des auditions du Noël du Rédempteur (Perosi), sous la direction de M. Peron; le 27 du même mois, la «Philharmonique» de Berlin s'y fit entendre, sous la direction de M. Arthur Nikisch, alors au début de son voyage triomphal à travers la France.

A **Nimes,** la Schola Cantorum, sous la direction de M. Ch. Bordès, donne une audition en février.

A **Niort,** M. Tolbecque, dont la famille a laissé un nom illustre dans la musique de violon et de violoncelle en France, donne des «Vendredis de musique classique». L'un de ses programmes porte les noms des deux Forqueray, de Caix d'Hervelois et de Händel; M. Tolbecque joue de la basse de viole, accompagné sur le clavecin par Mme. Riffaud.

La «Société des Concerts populaires» d'**Orléans,** dirigée par M. Coedès-Mougin, inscrit à son programme les noms de Mendelssohn, Saint-Saëns, Grieg, Beethoven (ouverture de Fidelio), etc.

La ville de **Pau,** qui tend chaque hiver à être plus fréquentée et à devenir du côté de l'Océan et de la frontière espagnole, ce qu'est Nice sur la Méditerranée, donne asile, dans son Palais d'hiver, à des «Concerts symphoniques» (direction Brunel). A côté d'œuvres classiques, de Bach, Mozart, Weber, M. Brunel fait exécuter des compositions de Rabaud, Jaques-Dalcroze, Em. Bernard (ouverture de Béatrice), G. Pierné (Sérénade), V. d'Indy (Karadec, suite d'orchestre); une grande place y est faite également à M. Th. Dubois, dont plusieurs Suites et l'ouverture de Fritjof formèrent le programme du festival du 8 mars. Un certain nombre de séances de musique de chambre, récitals, etc. eurent lieu au Palais d'hiver en 1900-1901.

La «Société de musique classique» de **Perpignan** accomplissait pendant la même période sa dix-huitième année d'existence, sous la direction de M. G. Bataille; on y exécutait en février l'Enterrement d'Ophélie (Bourgault-Ducoudray).

A **Poitiers,** le 31 mars, avait lieu la première audition du Christ, oratorio-trilogie de M. Destenay.

Reims, qui jusqu'ici n'avait guère donné signe de vie musicale, inaugurait, le 23 janvier 1901, la salle Degerman: Mlle. Léon et MM. Touche y exécutèrent le 3e Trio de Rubinstein, puis un Concerto de Saint-Saëns, une Fugue en sol mineur, de Bach, etc. Dans la même ville, soit seul, soit accompagné de MM. Thibaut, M. Fernand Lemaire donnait deux séances de musique de chambre.

Au Théâtre municipal de **Rennes,** les «Concerts Carboni» (2e année), avec des programmes trop éclectiques encore, contribuent à propager le goût de la vraie musique dans un pays qui naguère l'ignorait totalement. Une grande place est encore laissée aux œuvres faciles de Massenet, Widor, Gounod; mais déjà apparaissent les noms de Schumann, de Mendelssohn, de Beethoven (I. Symphonie et fragments de la IV.), de Berlioz et de Wagner. La musique de chambre fut représentée à Rennes durant la même saison par Mme. Boucherit, MM. Boucherit, Mauguière et Casals, alors au début d'un voyage artistique qu'ils poursuivirent par **Laval, Quimper, Saint-Brieuc** et **Nantes.**

A l'église Notre-Dame, sous la direction de M. C.-A. Collin, plusieurs messes solennelles furent chantées: le 22 novembre (Messe de Perosi, frag-

ments de symphonies, de Widor, Rhapsodie sur des Cantiques bretons, de Saint-Saëns, etc.); le 25 décembre (Messe des Rois mages, de Pilot, Christus natus, de Samuel Rousseau); le 7 avril (II. Messe solennelle, de S. Rousseau; O filii, de de La Tombelle).

Roubaix, nous ramène dans cette région du Nord où vivent de si nombreuses et si florissantes sociétés musicales de tout genre. Citons seulement la «Grande Harmonie», dirigée par M. Koszul, qui exécute la Reformations-Symphonie de Mendelssohn, des fragments de Wagner, le poème symphonique de Phaéton (Saint-Saëns), etc.; le «Choral Nadaud» fort éclectique, comme tant d'autres sociétés chorales (on y exécute les Voix humaines de Henri Maréchal, une Aubade de Georges Mayer) et qui invite des virtuoses comme Hermann (Rondo capriccioso, de Saint-Saëns, Romance de Svendsen). En avril, un concert spirituel, dirigé par M. H. Vaillant, avec le concours de Mlle. Eléonore Blanc, comprenait Rédemption, de C. Franck, Non credo, de Widor, un Ave Maria de Vaillant.

Rouen, dont le Théâtre des Arts s'est créé une situation de premier ordre en France (on y joua pour la première fois Lohengrin, Samson et Dalila. Siegfried), était naguère encore assez rebelle à la musique symphonique. La dernière saison indique, comme en tant d'autres villes françaises, un progrès marquant sur les précédentes. Voici d'abord une manifestation locale qu'on verrait volontiers se reproduire plus fréquemment au Théâtre des Arts, le XI. concert des «Compositeurs Normands» dirigé au mois de mars par M. R. Doire; au programme, la marche annamite et un air de Thi-Teu (F. Le Rey); prélude et hymne de l'Aurore (Dubosq-Lettré) Ballade et Rondel (Le Bref); Lamento, Au temps d'amour (Lesens); Presto; Kermesse (Sporck); Concerto en ut mineur (Saint-Saëns); Nocturne (Lenepveu). Le même mois, les «Chanteurs de Saint-Gervais» donnaient une audition à Rouen, sous la direction de M. Ch. Bordes. En avril, la société «l'Accord parfait» exécutait pour la première fois l'œuvre d'un jeune compositeur et organiste de seize ans, Marcel Dupré: la Vision de Jacob, oratorio, qui fut suivi de chœurs de Händel et de Mendelssohn, d'une fugue de Bach exécutée par M. Dupré, etc. Le mois suivant le «Cercle symphonique», dirigé par M. Ed. Bidault, faisait applaudir le programme suivant Lied maritime (d'Indy); Chanson triste (Tschaikowski); fragments de Prométhée (Beethoven); ouverture d'Euryanthe; III. Symphonie (N. Gade); ballet de Paris et Hélène; prélude du Juif polonais (Erlanger); fragments de Vercingétorix (Clérice).

Parmi les concerts de musique de chambre, on remarque un récital Debroux (œuvres de Benda, Loeillet, Senaillé, etc., au clavecin: Mlle. Delcourt). A l'Hôtel de France, une séance organisée par M. Anfry, comprenait des œuvres de Ch. Bordes, V. d'Indy, Duparc, Sarasate, Vieuxtemps, etc.; une autre réunissait MM. Bron, R. et H. Schidenhelm (Trio op. 18 de Saint-Saëns; Mélodies de Chaminade, etc.). A la salle Saint-Gervais (juin), sous la direction de M. R. Doire, on exécutait l'ouverture de Médée (Cherubini); Sérénade (Widor); Sous les tilleuls (Massenet); Suite en ré mineur (Bach); Au soir (Schumann).

Enfin dans les églises: en avril (direction Samuel Rousseau) à la Madeleine, un concert spirituel comprenait: un Ave verum (Th. Dubois); la Marche du Synode, de Henry VIII et fragment de Suite (Saint-Saëns); une marche solennelle (Sporck). En juin à Saint-Godard, on enten-

dait de nouveau l'Ave verum, de Th. Dubois, suivi du Sanctus de Beethoven.

Deux villes d'eau d'été, au nom à peu près semblable, **Royan** et **Royat**, possèdent des orchestres d'une certaine importance. A Royan, M. Pennequine, directeur des »Concerts symphoniques« fait exécuter les Erinnyes (Massenet), l'ouverture du Roi d'Ys (Lalo), une suite sur la Farandole (Th. Dubois), etc. A Royat, M. Colonne, de passage, dirige une séance du Kursaal (fragments de Massenet, Delibes, Berlioz, etc.). Le Casino donne deux concerts classiques par semaine; on y entend Mme Héglon.

A **Saint-Quentin,** la «Société chorale de dames» exécute des œuvres de Gluck, Lalo, Diémer, etc. (juin).

A **Saint-Etienne,** M. J. Vincent dirige la Messe brève en sol, de Niedermeyer.

L'orchestre d'Angers se rend, au mois de janvier à **Saumur,** où il exécute le programme suivant: Symphonie fantastique (Berlioz); ouverture de Ruy Blas (Mendelssohn); prélude de Lohengrin; Bourrée fantasque (Chabrier); Concerto (M. Bruch).

M. Fernand Lemaire donne à **Sedan,** (en décembre), le même concert qu'à Reims (voir plus haut).

A **Toulouse,** «la Tolosa» consacre son concert du 10 mars à des œuvres de M. Th. Dubois; le 6 avril sous la direction de M. Taponnier, un concert spirituel comprend la Lyre et la Harpe (Victor Hugo-Saint-Saëns), Sainte Agnès (Mme. de Grandval), des fragments de la Vierge (Massenet). Des séances de chambre ont lieu à la salle Rouget (œuvres de Haydn, Beethoven, Saint-Saëns Grieg, Sinding, etc.).

Les «Crick-Sicks», orphéon de **Tourcoing,** la ville-sœur de Roubaix, exécutent, le 7 octobre, sous la direction de M. Rosoor: l'Hymne à la Nuit (Rameau): la Chanson du duc de Guise (Chandavoine), la Cantate du centenaire de la bataille de Tourcoing (L. Rosoor).

A **Tours,** en décembre, M. Francis Thomé donne un concert avec Mme Pauline Smith et M. Firmin Touche. Les «Concerts Desmonts» se consacrent à la musique de chambre.

A **Troyes,** dans la grande salle de l'Hôtel-de-Ville, MM. Leclerc, Turcq, Feuillard et de Lausnay exécutent le Quatuor de Castillon; et donnent une séance de musique ancienne avec M. Wurmser et Mlle. Menjaud.

La «Société des Concerts populaires» de **Valence,** (direction Leplat) compose ses programmes d'œuvres de Bach (Aria en ré; Double Concerto), Haydn (Concerto), Mendelssohn (Marche nuptiale), Meyerbeer (III. Marche aux flambeaux), Schubert (Marche militaire), Tschaikowski, Wieniawski, Glazounoff, d'Indy, Liszt, Svendsen, etc.

A Valenciennes, M. Schebaum dirige une société qui porte le même titre; elle exécute, en mars, le Déluge (Saint-Saëns) avec Mlle. E. Blanc; l'ouverture de la Zauberflöte.

A la «Société philharmonique» de **Verdun,** M. Didier, dirige l'Alleluia de Heinrich Schütz, O vulnera doloris de Carissimi, et des œuvres de Beethoven, Händel, Schumann, Lacombe et Delibes.

M. Danbé, qui fut de longues années chef d'orchestre de l'Opéra-Comique, donne à **Vichy** six concerts classiques pendant la saison. Ceux de 1900—1901 comprenaient des fragments des Impressions d'Italie (Charpentier), de la

Damnation de Faust; Ruth (C. Franck), Loreley (M. Bruch), l'ouverture d'Egmont, etc.

Pour terminer cette longue énumération, citons la petite ville de **Villefranche-sur-Saône** qui nous offre d'intéressantes manifestations musicales: la première audition de Guillaume le Conquérant, de M. E. Bernard; et quatre séances de musique de chambre, données au foyer du théâtre en avril; on y exécuta entre autres œuvres, le Quintette, de Mozart et le Septuor de Beethoven.

Pour être complet dans cette revue de la musique symphonique en France, il nous faudrait analyser les nombreuses manifestations musicales de la saison d'hiver à **Monte Carlo**; elles sont d'une très grande importance. Sous la direction déjà ancienne de M. Jehin, chaque hiver, ont lieu vingt-deux concerts classiques et quinze concerts internationaux. Les programmes sont ceux de tous les grands concerts symphoniques et font place aussi aux jeunes compositeurs; moins toutefois que les séances dites «internationales», dont chacune est consacrée spécialement à une école musicale. Citons entre autres deux concerts (les cinquème et onzième, en février et mars) qui furent dirigés par M. Arturo Vigna et comprenaient: l'Incantesino, suite (Nic. Celega); Hymne au Soleil (Mascagni); Lied (Terzolo): ouvertures en mi b (Bolzoni), en ré (Dassetto); Dans la Forêt noire (Franchetti), Un rêve à bord (Sabata), Fantaisie hongroise (Bergmein), Chanson du Saule (Verdi), Elégie (Bottesini), etc. Un autre, celui de l'Ecole anglaise, réunissait les noms de Wallace (ouverture de Lorelei), d'Isidore de Lara (Moïna, Fantaisie sur Messaline), d'Elgar (Marche impériale). Les autres Ecoles, allemande, austro-hongroise, française, n'étaient guère représentées que par les œuvres déjà connues du public dilettante. Les 14 et 21 avril, MM. Messager et Ganne dirigèrent des festivals consacrés à leurs œuvres respectives. Parmi les virtuoses, citons Jacques Thibaut et son Quatuor (le 12 mars, au Palais des Beaux-Arts); Leopold Auer, Yves Jolivet (violon); Pugno, Diémer, Boucherit, H. Herman, Mlle. Galeotti, Léon Delafosse et autres prirent part comme solistes aux grands concerts.

Voilà en résumé la statistique de la consommation musicale du public français. Si on la compare, pour la quantité comme pour la qualité, à celle de l'Allemagne, où la musique est l'objet d'un véritable culte, en même temps qu'elle y est, pour ainsi dire, de première nécessité; si on la compare à celle de l'Angleterre, si hospitalière aux talents étrangers, on trouvera une infériorité marquée. Mais, comme j'ai eu l'occasion de le constater mainte fois au cours de cette étude, il y a progrès sur beaucoup de points. Des sociétés se sont formées dans un grand nombre de localités où l'art musical n'était naguère représenté que par de misérables fanfares, jouant tout au plus des fragments d'opéra-comique. Maintenant, des organes sont créés qui s'assayent à la vie; il suffira de quelques volontés éclairées pour leur donner une activité saine et bienfaisante.

Paris. **J.-G. Prod'homme.**

Musikaufführungen.

(Zusendung von Programmen erwünscht.)

Berlin. Die Sing-Akademie führte am 7. März Alb. Becker's Bmoll-Messe auf. — Das Konzert des Königlichen Domchores in der Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche brachte u. a. die doppelchörige Motette von Palestrina »Hodie Christus natus est«, achtstimmiges geistliches Chorlied »Tron der Liebe« von Peter Cornelius, achtstimmige Motette »Fürchte dich nicht« von Bach und die Motette »Warum ist das Licht gegeben dem Mühseligen« von Brahms. — Der Philharmonische Chor (Dirigent: Prof. Siegfried Ochs) brachte am 10. März die folgenden 6 Bach'schen Kirchen-Kantaten zur Aufführung: Wir danken Dir, Gott; Christ lag in Todesbanden; Gott der Herr ist Sonn' und Schild; Jesu, der Du meine Seele; Schlage doch, gewünschte Stunde; Nun ist das Heil. — VIII. Philharmonisches Konzert: Tragische Sinfonie von Felix Draeseke, Vorspiel zur Oper »Kain« von d'Albert (unter Leitung des Komponisten), Ouvertüre und Arie aus »Euryanthe« von Weber, Arie aus »Titus« von Mozart. Solistin: Edith Walker. — IX. Philharmonisches Konzert: Karneval-Ouvertüre von Dvořák, Dmoll-Sinfonie von Volkmann, Siegfried-Idyll und Holländer-Ouvertüre von Wagner, Cmoll-Klavier-Konzert von Mozart. Solist: Ed. Risler. — X. Philharmonisches Konzert: Pathetische Sinfonie von Tschaikowsky und 5. Sinfonie von Beethoven.

Boston. March 8th. Seventeenth concert of the "Boston Symphony Orchestra": Brahms, Symphony in e minor; Richard Strauß, Love scene from the opera "Feuersnot"; Saint-Saëns, Concerto op. 61 for violin; Rubinstein, Selections from the ballet "The Vine" (with new orchestration by Wilhelm Gericke). Solist: Mr. Timothée Adamowski.

Breslau. Das 85. bis 88. historische Konzert des »Bohn'schen Gesangvereins« brachte am ersten Abend nur Vokal-Kompositionen von Albert Lortzing und am zweiten Abend ein- und vierstimmige Lieder von Robert Franz. Dem vierten Konzert, in welchem Bruchstücke aus Johann Bartholdy's Oper »Lorelei« zur Aufführung gelangten, ging tagszuvor ein erläuternder Vortrag voraus.

Brooklyn (New-York). Dem Andenken Josef Rheinberger's war eine Aufführung der »Tonkünstler-Society« gewidmet. Das Programm enthielt Klavier-Quartett op. 38, Duo für 2 Klaviere op. 15, Klavier-Quintett op. 114 und 3 Duette.

Dresden. Ein Vortragsabend mit Werken von ausschließlich solchen Komponisten aus dem 18. Jahrhundert, die dem Verbande des Dresdener Orchester-Körpers angehörten, vermittelte die Bekanntschaft mit folgenden Namen: Carlo Fiorelli, Franz Hunt, Karl Friedr. Abel, Joseph Zyka, Joh. Adolf Hasse, Christlieb Sigism. Binder, Peter August. Mit der Herausgabe und Bearbeitung der Werke hat sich Herr Otto Schmid-Dresden ein Verdienst erworben.

Helsingfors. 26. Februar. Sinfonie-Konzert: Beethoven, op. 56, Konzert für Violine, Violoncell und Klavier. Mitwirkende: T. Aulin, G. Schneevoigt, W. Stenhammar. — In der Aufführung des Musik-Institutes vom 3. März wurde von den Herren V. Novacek und K. Ekman eine Sonate für Violine und Klavier (Adur) von J. S. Bach gespielt.

Köln a. Rh. 16. März. Der Männer-Gesangverein gab ein Volkslieder-Konzert, das altdeutsche Volkslieder vom 13. Jahrhundert bis zur Neuzeit, sowie eine Reihe ausländischer Volkslieder brachte.

Leipzig. 26. Februar. 3. Abonnements-Konzert des Riedel-Vereins: Liszt, Stabat mater dolorosa aus »Christus«; Bruckner, Emoll-Messe und 150. Psalm.

New-York. Die Programme der »Musical Art Society« wiesen in diesem Winter unter anderem Werke von Samuel Wesley, F. X. Arens, Bach, Palestrina (Missa Papae Marcelli), Brahms, Josquin de Près (Misere mihi, domine), Hän-

del, Cornelius und Mendelssohn auf, ferner den alt-englischen Kanon »Sumer is icumen in«, ein Osterlied aus dem 16. Jahrhundert und Battischill's glee »Amidst the myrtles«.

Paris. 28. Februar. Herr Marcel Herwegh veranstaltete ein Konzert unter Mitwirkung von Fräulein G. Vicq und der Herren Louis de la Cruz Frölich, Léon Lemaitre und H. Choinet. Gespielt wurden die Haffner-Serenade von Mozart, Gmoll-Konzert von Händel, Adagio aus dem 2. Konzert von Leclair (in der Bearbeitung des Konzertgebers), Album-Blatt von Wagner, Ungarische Rhapsodie von Singer, 2 Etuden von Moscheles. — Concerts Lamoureux: Berlioz-Abend unter Leitung von Felix Weingartner. Zur Aufführung gelangten Harold in Italien und die Symphonie fantastique. — In den drei Konzerten der »Société de Musique Moderne pour instruments à vent« wurde außer zahlreichen Solo- und Ensemble-Stücken weniger bekannter Komponisten ein Oktett von Karl Reinecke zu Gehör gebracht. — In den Kammermusik-Abenden des Herrn Henri Lammers wurden neben modernen Werken auch Kompositionen von Corelli, Lully, Rameau und Händel gespielt.

Tammerfors. Am 21., 23. und 24. Februar fand je eine Aufführung von Haydn's »Schöpfung« als überhaupt erste Aufführung mit hiesigen Kräften statt. Der Erfolg war ein bedeutender. Dirigent: Hellmesberger.

Zürich. In den diesjährigen populären Sinfonie-Konzerten sollen sämtliche Orchesterwerke Joh. Brahms' mit Ausnahme der beiden Serenaden zur Aufführung gelangen. Der erste Abend brachte das Schicksalslied und die Cmoll-Sinfonie unter Leitung des Herrn Dr. Fr. Hegar.

Vorlesungen über Musik.

Vorlesungen über Musikwissenschaft und Musik an Universitäten im Sommersemester 1902 [1]).

Berlin. Prof. Fleischer: Einführung in das Studium der Musikwissenschaft (Wesen, Ziele, Quellen, Hülfsmittel und Geschichte der Musikwissenschaft), 4 Stunden wöchentlich. Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, zweiter Teil, 1 St. Lektüre des Micrologus von Guido von Arezzo, 2 St. — Prof. Bellermann: Geschichte der Musik vom Beginne des Christentums bis Franco von Coeln im 13. Jahrhundert, 1 St. Kontrapunkt und praktische Übungen in der musikalischen Komposition, 1 St. — Dr. Friedländer: Allgemeine Geschichte der neueren Musik, 1 St. Joseph Haydn, 1 St. Musikwissenschaftliche Übungen, 2 St.

Bern. Prof. Thürlings: Liturgisch-musikwissenschaftliche Übungen, 2 St. — Heß-Rüetschi: Seminar, Kirchenmusikalische Übungen, 6 St. Geschichte der Musik, 3 St. Harmonielehre, 2 St. Kontrapunkt, 3 St.

Breslau. Prof. Bohn: Harmonielehre I. Teil, 2 St. Orgelunterricht, 2 St. Über R. Wagner's »Walküre«, 1 St. — Filke: Gesangsübungen des St. Caecilien-Chores.

Erlangen. Musikdirektor Oechsler: Liturgischer Gesang, 1 St. Orgelspiel. Theorie der Musik (mit praktischen Übungen im Tonsatze), 2 St. Geschichte des evangelischen Kirchenliedes, 1 St. Chorgesang im akademischen Vereine für Kirchenmusik, 2 St.

Freiburg i. Br. Musiklehrer Hoppe: Harmonielehre für Anfänger und Vorgerückte, 2 St. Klavierspiel und Orgelpedalspiel. Spezialkurse in Form von Einzelunterricht unter Verwendung der 7-oktavigen tonlosen Virgilklaviatur. Allgemeine Vorlesung aus der neueren Musikgeschichte. Gesangs- und Klaviertechnik, 1 St.

1) Um weitere Mitteilungen zu dieser Rubrik bittet Die Redaktion.

Kammermusik-Übungen für Streich- und Blas-Instrumente mit und ohne Klavier. Streichquartett u. s. w. Akademische Kurse aller Orchester-Instrumente unter Heranziehung erster Lehrkräfte.

Giefsen. Musiklehrer Trautmann: Die Romantiker in der Musik, mit Beispielen am Klavier, 1 St. Elementar-Theorie und Harmonielehre, 1 St. Übungen im Partiturspiel, Klavier, Violine, Gesang.

Göttingen. Musiklehrer Freiberg: Ensemblespiel, 1 St. Harmonielehre, 2 St.

Greifswald. Dr. Kleefeld: Geschichte der Musik des Mittelalters, 2 St. Kontrapunkt-Lehre, 2 St. C. M. von Weber's Leben und Wirken. — Musikdirektor Reinbrecht: Allgemeine Musikgeschichte, 1 St. Theoretisch-praktischer Unterricht im liturgischen Kirchengesang, 2 St. Harmonielehre, 1 St.

Hannover (Technische Hochschule). Dr. Arnsberger: Richard Wagner als Dichter und Schriftsteller.

Heidelberg. Prof. Thode: Richard Wagner, II. Teil, die Theorie des Gesamtkunstwerkes, 1 St. — Prof. Wolfrum: Elementar-Musiklehre, 1 St. Harmonielehre I. und II. Teil, 2 St. Kontrapunktische Übungen und Orgelspiel.

Marburg. Musikdirektor Jenner: Geschichte der deutschen Instrumentalmusik nach 1750, 1 St. Harmonielehre mit praktischen Übungen, 1 St.

München. Dr. v. d. Pfordten: Lyrische Poesie und Tonkunst. — Prof. Sandberger: Geschichte der Instrumentalmusik bis Beethoven.

Münster. Prof. Grimm: Harmonielehre, 1 St. Chor-Gesangübungen, 1 St. — Domvikar und Lektor Cortner: Die Kirchenmusik in den ersten christlichen Jahrhunderten. Der gregorianische Choral, 1 St. Einführung in die Kirchenmusik nebst praktischen Übungen, 1 St.

Rostock. Prof. Thierfelder: Kontrapunkt, 2 St. Erklärung der Denkmäler altgriechischer Tonkunst, 1 St. Liturgische Übungen, 2 St. Leitung der Übungen des akademischen Gesangvereines.

Strafsburg. Prof. Jacobsthal: Geschichte der neueren Musik seit Bach, 2 St. Übungen in der musikalischen Komposition. Leitung des akademischen Gesangvereines.

Tübingen. Kauffmann: Leitung der Vocal- und Instrumentalmusik.

Budapest. M. Marcel Lefébvre über *Die Entwickelung des französischen Liedes.*

Kopenhagen. 26. Februar. Im Kommunal-Lehrerverein Vortrag von Dr. W. Behrend über *R. Wagner's Leben und Kunst,* mit Gesangs-Vorträgen aus »Holländer« und »Tristan« von Opernsänger Max Müller.

Leipzig. 16. März. Im Grassi-Museum hielt Herr Professor Dr. H. Riemann einen Vortrag über *Japanische Musik* mit praktischen Vorführungen auf original-japanischen Instrumenten.

London. — At the last Session of Trinity College, London, Professor Niecks (Edinburgh) delivered as "Queen Victoria Lectures" 2 lectures on "The Ethical Aspects of Music". These learned disquisitions are to be published, and the following short account must here suffice.

The first lecture presented a historical survey, — the ethical and anti-ethical views of the Ancients, Mediaeval views, Renaissance views, Luther's views, and Modern views. The second lecture set forth how music can educate physically, intellectually, and morally; how the formal (aesthetic) as well as the expressive (ethic) side of music educates morally; the elements and limits of musical expression; the duties incumbent on the teacher of music in consequence of the aesthetic and ethic qualities of the art, and answers to probable objections. — Following are lecturer's own words at end: — "In the ethic education, the pupil should not be left without guidance from his teacher. The latter ought to point out the ethic characteristics of the compositions studied, and give into the pupil's hands only

such music as is suitable to his age and temperament. In what I am going to say now I am convinced that I offer sound advice to teachers. Do not give to a child music that demands a grown-up person's intellect and emotional experiences; for instance, most of Beethoven and Chopin. Avoid everything vulgar, weak, unwholesome, and vicious. Erotic compositions, such as Liszt's Mephisto Waltz, and much in Wagner's operas — such as the Venusberg music and the love scenes in Tristan and Isolde — have a baneful influence. A music teacher of long and wide experience, a good observer, told me that he had found Chopin's and Jensen's music quicken amativeness in young people. Effeminate, languid music has certainly a relaxing effect. Too much of Spohr's ultra-sentimental though noble music, and too much of Chopin's to a large extent morbid though refined music, cannot but have a deleterious effect. If on the other hand, you make your choice wisely, you will be able to inculcate into your pupils purity, tenderness, firmness, and other moral qualities. A great deal, however, that must be altogether withheld from a child, or administered to him in very small doses, may be enjoyed in moderation by a man. But let us distinguish between occasional and habitual indulgence. Habitual and exclusive indulgence in Spohr, in Chopin, and in Wagner, makes a moral wreck of a man. It requires a strong constitution or strong antidotes to escape the natural results of such indulgence. — I foresee the objections that will be raised against my propositions. Many will say, Your facts and your reasoning seem correct, and almost convince us; but in looking around us we fail to discover the signs that would confirm your theory. We have not been able to find that the teaching of music improves, as a rule, people's manners and morals. We have not been able to find that musicians are in these respects superior to other people, as they ought to be, seeing how much more they study and cultivate the art. These objections are not so formidable as they appear. My answer is this: — Music to have the power claimed for it must be taught and cultivated properly. Now, my experience has convinced me that there is hardly any proper teaching of music, and an immense deal of miscultivation. As to musicians, they are, like all specialists, abnormal. Only a harmoniously developed man is a full and normal man. He who develops solely or chiefly a part of himself is a cripple, be he ever so athletic in that part. It is for this reason that Aristotle says: — The right measure will be attained if students of music stop short of the arts which are practised in professional contests." — So in conclusion: — "What Plato says of good or bad dances and songs — namely, that they have the same effect on a man as bad company — applies equally to music. Noble music induces and strengthens nobleness, vulgar music vulgarity, pure music purity, voluptuous music voluptuousness, vigorous music vigour, languid music languor, and so on. Our highly developed modern music is a wondrously subtle and powerful instrument of enormous range, which with the greatest ease can cause our souls to undergo an infinitude of changes, and in consequence of this can influence in an infinitude of ways our manners and characters. This being so, it is clearly the duty of parents, of guardians, of teachers, and last, but not least, of the State, to make the utmost use of this powerful instrument."

At the Royal Institution in January and February last, Mr. W. H. Hadow gave 4 lectures on "Landmarks in the History of Opera".

Gluck. — The deplorable state of musical stage in 5th decade of 18th century, when Gluck intervened. Each opera must have 3 Acts, and 6 characters (being 3 pairs of lovers) with 5 songs a piece; the lyric-words so meagre that they must be repeated till all sense beaten out of them; the principals returned the music if they did not like it, and if they did like it covered it with ornaments; of the accompaniments it was said "the leader would play what he liked, and the others would play what they could". An opera-composer's success at that date had little or nothing to do with musical merit of his work. Gluck's 1741—45 Italian operas, after which came to London and failed at the Haymarket, then 3-year retirement in Vienna. In Telemacco (Rome 1750) the coming reformer visible, then 12 years of time-serving for Court theatres. Then "Orfeo" with Calsabigi (Vienna 1762); this epoch-making, yet at time a complete failure, withdrawn after few nights, and only 9 copies of published score sold in 3 years. In "Alceste" (Vienna 1767) G. carried out to their logical conclusion the principles of "Orfeo"; here however he offended everybody at once, contrapuntists by defiance of laws, singers by forbidding broideries, patrons by an assertive preface in score. The 1773 visit to Paris under Marie Antoinette's protection, and success of "Iphigenia in Aulis", with its successors. Piccini and Gluck in competition were as a pinnace and a man-of-war.

Mozart. — Preliminary protest against Gounod's excessive remarks on dramatic intensity of every note in "Don Giovanni", and even against Otto Jahn's admirable analyses which seemed sometimes outcome of determination to find recondite reasons for simple

effects. Opera must be considered in relation to conventions, and we are bound to accept the world which the dramatist puts before us; only with the proviso that he do not lose himself in his own world, and that he engage our sympathy in the development of his characters, without grossly incongruous incidents or incoherency in his plots. But in opera-drama the situation is again modified, because song itself can lead us into a world of its own, in which music through its peculiar media of expression furnishes an artistic delight wherewith to distract attention from absurdities (if any) in the drama. Hence it is that many of Mozart's operas are living, breathing master-pieces in spite of their plots. As to Gluck and Mozart; in Gluck's operas the drama was of course paramount, in Mozart very much less so. Mozart's early operas, such as "La finta Giardiniera", were modelled upon the old Italian traditions which Gluck was endeaveuring to exterminate. But on visiting Paris in 1778 Mozart dropped into the midst of the struggle between Gluck and Piccini, the French and Italian opera He did not actually support either side, but the first opera which he produced after leaving Paris — Idomeneo — bore decided traces of Gluck's influence. A vivid prelude took the place of the conventional overture of those days; the presentation of the scenes was intensely dramatic; the orchestration was as picturesque as that of any of Mozart's later operas, and unusual attention was bestowed upon the chorus, which in one scene was virtually the protagonist. None the less the music was undeniably Italian in character, and the great soprano song in the second act, described by Mozart as "the most splendid song in the whole opera", bore no relation whatever to Gluck's reforms. A short engagement at Vienna, under the Emperor Joseph, led to the composition of an opera to German words, "Entführung aus dem Serail", but the new medium of expression made little vital difference to Mozart's methods. His treatment of his librettist was in "the best Italian manner". The poet, Bretzner, was kept continually trotting at the composer's heels, and the music for some of the songs was written before the words. "Poetry", wrote Mozart, "is to be the handmaid of music". At this stage in his career he learnt the value of small German Lied forms for use in opera, but there is little essential distinction between Entführung aus dem Serail and the operas which he wrote for Italian words. His dramatic genius was concentrated more upon the effect of individual scenes than upon the development of characters throughout an opera. His scenes were worked out with such completeness that even the orchestral accompaniment suggested the movements and gestures of the characters, but the importance of the characters lay only in their bearing upon particular scenes. Lecturer took the ballroom scene in "Don Giovanni" as an example. The opera as a whole was wanting in dramatic cohesion, and the actions of the hero were full of inconsistencies. For some inexplicable reason the Don, who was in danger of exposure and even arrest from several quarters, had invited all his enemies to a banquet. But let us not inquire into the dramatic probability of the actions which led up to this scene in the opera; let it not matter why the characters were there; the scene itself was enormously dramatic. The enemies of the Don were present, and in the midst of all the brilliancy and gaiety of the scene a sense of impending catastrophe communicated itself to the audience. Their expectation was strung to the highest pitch, to be satisfied at last by the sharp clear cry of Zerlina, on her discovering the designs of the Don. Then followed the surging chorus of the guests denouncing their host, till finally the curtain fell on as picturesque a representation of villany unmasked as could be found in all drama. The scene was also remarkable as furnishing a brilliant example of purely musical technique. While some half-a-dozen characters were engaged in rapid musical dialogue the orchestra played the world-famous minuet, in harmony with the voices; a second orchestra, on the stage itself, broke into a country dance, and finally a third orchestra introduced yet another air at a fresh tempo. Meanwhile the effect of the combination was so simple that only a close examination of the score revealed the ingenuity of the device. Lecturer further illustrated Mozart's dramatic outlook from "Cosi fan Tutte", showing how Fiordeligi, on the whole a colourless character, was momentarily transformed, in one scene of the opera, into a figure of much pathetic interest. Grimm, when asked whether he considered Gluck's operas to be music, replied that they were something better. Lecturer did not know whether Mozart's operas were dramas or not; but it would be well for all of us if any drama could be made so beautiful.

Weber. — About the middle of the 18th century began a great literary revolt against the French classical standards, and German writers — Goethe, Schiller, Klopstock, Lessing, the two Schlegels, and a host of others — set themselves to build up a national literature. Into this world of unrest Weber was born in 1786. His noble blood gave him the entrée to all the German and Austrian Courts, and he spent his early manhood wandering with his father from city to city and conversing with all the leaders of the romantic movement. His travels had the natural effect of broadening his outlook upon life, and by good fortune

brought him into contact with four excellent masters. The last of these was the celebrated Abt Vogler, a kind of musical Paracelsus, three parts genius and three parts charlatan. It was of interest when reading Browning's poem on Vogler to remember that he was the master of the youthful Meyerbeer and Weber. In spite of these advantages the work of Weber's early period of incessant wandering indicated little more than an agreeable and superficial talent. "Genius develops in stillness, character in the stream of life." Silvana might be described as a water-colour sketch of Euryanthe, and Abu Hassan was only intended to be an amusing little Singspiel. But the year 1814 marked a turning-point in Weber's career. Hitherto the romantic movement had been purely literary and artistic, but in that year political events caused a flame of patriotism to spread throughout Germany. The poet Körner published a tiny volume of war lyrics, from which Weber tore out a handful of songs, and, setting them to music as choruses, he at once took a place among the most famous composers of Europe. Here was an entirely fresh form of utterance for the young musician, and it seemed as if something new was suddenly unlocked in his soul. Henceforth his work became of real importance. There fell into his hands a novel embodying the story of Der Freischütz, a theme of which every part was instinct with German feeling. The occasion of the production of the opera was a critical one. The Court at Berlin favoured the interests of Spontini, an Italian fresh from France and no mean composer. On the other hand, Weber represented the national feeling, and there sprung up between the two schools a rivalry somewhat akin to the old controversy between Gluck and Piccini. In 1821 matters came to an issue. Spontini's chef d'oeuvre, Olympia, was produced, and was followed by his rival's Der Freischütz in the same year. Weber's triumph was immediate and complete. Never in the history of opera had there been a more successful first night than that of Der Freischütz. Both the plot and characterisation of the work appealed at once to the hearts of the Germans. Max the Ranger could be seen on any village green, while Agatha and Anne represented the two sides of German womanhood. But perhaps the most conspicuous dramatic triumph was the figure of Kaspar, with its subtle combination of the German peasant and a sinister personality touched with an evil influence from another world. The next phase in Weber's career was represented by Preciosa, a half-Spanish, half-gipsy opera, and it would have been better on the whole for the composer had he persisted in his purely German ideals. Some artists, indeed, such as Charles Reade or Prosper Merimée, seemed to be able to detach themselves from their natural surroundings and do their best work when employing foreign material. Nevertheless, in music as well as in literature the artist who attempted to impart remote local colour to his work ran a double risk. Even if he did not commit any gross errors in his colouring he was liable to produce a motley effect by spreading it in patches only. In Preciosa there was a gipsy chorus and here and there a Spanish dance, but the rest of the music, notably the beautiful song of the so-called gipsy maiden, was German in character. The success of the work however fired Weber to attempt a German opera on a grand scale. Euryanthe was intended to be the masterpiece of his life; but its history was full of singular misfortune. Its initial success was marred on the second night by an opposing faction in which Schubert played an unfortunate part, and it had since become the fashion to say that in Euryanthe Weber's beautiful music was thrown away upon a hopeless libretto. This however was one of the mistaken dogmas of musical criticism. There were excrescences in the libretto, and the supernatural element was clumsily introduced. But there was a good coherent plot, the characters were well devised, and one scene provided a really splendid opportunity for the display of the composer's psychological insight. Euryanthe, falsely accused of faithlessness and deserted by her lover in the midst of a forest, gave vent to her dejection in a recitative and cavatina the beauty of which seemed all the more remarkable when the simplicity of the means employed in the music was taken into account. This scene afforded an excellent example of the combination of the two dramatic ideals which Weber set before himself in all his greater works. His music conveyed a pictorial and a psychological impression simultaneously. It was equally adapted to every phase of emotion that passed through Euryanthe's mind and to her woodland surroundings. Even amid the wild enchantments of the Wolf Glen, or in the purely fantastic atmosphere of his last opera Oberon, Weber maintained his hold upon his characters.

Wagner. — There were two points of view from which Wagner's art was frequently, but erroneously, regarded. Some critics considered that it was descended in a direct line from the music of older masters, whose works it surpassed; others held that Wagner aimed at the same ideals as previous composers, but failed to realize them. As a matter of fact, the music of his mature works neither surpassed nor fell short of the achievements of his predecessors; it belonged to an altogether different realm. Wagner, nevertheless, began by employing the lyric forms in which the great Viennese masters left us the most divine

of their legacies, and the lyric stanzas used in his earlier work were full of crudities which prevented us from appreciating them like those of Mozart or Beethoven. He was chafing at restraint, and his music became better the more he discarded the forms in which he was ill at ease. Lecturer quoted two poems of Whitman's, both on the death of Lincoln, the one written in the conventional four-line stanza and the other in Whitman's characteristic manner. The contrast presented by the two poems was parallel to the difference between Wagner working as a descendant of Beethoven, and Wagner as the creator of a new dramatic method. Senta's ballad from Der fliegende Holländer had certain musical faults which would be damaging if we were to judge Wagner's music by the same laws as previous work. But it was pedantic so to regard it. When once the dramatic intention of the composer was taken into account, we were only impressed by the force, vitality, and magnificent sweep of the music. Before Tannhäuser was produced Schumann wrote a letter pointing out all sorts of grammatical mistakes in the music; consecutive fifths, consecutive octaves, and hosts of what appeared to him to be obvious misprints. After hearing the opera he wrote again to confess that he had been quite mistaken about it, and that a great deal that had looked to him wrong on reading the score was most effective upon the stage. Nevertheless, at this period in Wagner's career Wagner was hovering between two incompatible ideals. Even in Lohengrin he did not altogether break away from the older methods of dramatic composition. His work had gained in dramatic unity; his wonderful gift as a colourist was already maturing, but there were passages in which one might detect crudities of expression, where the composer was still adhering half-heartedly to the forms of his predecessors. But in 1853 Wagner began the Ring, and henceforward his music dramas were of an entirely original type. A great musical critic had pointed out a resemblance in texture between the music of Wagner and Bach. The comparison was curious and interesting, and the music of both composers consisted of a web of closely-woven phrases, stripped of all needless accompaniment. But the perfect balance of parts in Bach arose from his sense of musical fitness. In Wagner this sense of fitness was not in the music, but outside the music, upon the stage; and was communicated to his audience by dramatic colouring or reminiscent phrases connected with points in the drama or with particular characters. Bach treated his themes as a constitutional monarch treated his subjects. Wagner was a despot over his music, and was often most successful when most despotic. At the end of the first phrase in the overture to Die Meistersinger there was a succession of arbitrary discords which were intolerable if one examined them minutely. Later in the overture came the famous passage in which three of the principal themes of the opera were combined. This was often cited as a fine example of counterpoint, but as a matter of fact the passage was sufficiently wrong to make the most liberal-minded contrapuntist, even Sebastian Bach himself, turn in his grave. The connoisseur must "sit loose" to these passages in the text. The overture ought not to be subjected to a meticulous examination from the point of view of musical technique. We must appreciate it as a piece of music written for the theatre, exuberant in colour and overflowing with dramatic significance. The plots of Wagner's music dramas were based mainly on the legends of his own country. In the Ring, Parsifal, and Tristan und Isolde the characters were not — as one excellent critic had said — depersonalized, but were drawn on a heroic scale, resembling that of the figures in the fresco of the Sistine Chapel. There was a moment in Parsifal which had a jarring effect, owing to Wagner's sudden descent from the heroic to the human scale. Parsifal was standing in rapt silence in the midst of the stage after listening to the solemn service of the Graal, but on returning no answer to the question whether he had understood the service he was rudely driven from the scene by Gurnemanz. Die Meistersinger belonged to an entirely different realm. The majority of the characters were drawn after the customary comedy pattern, and, though handled with great deftness and beauty, they resembled figures which might be seen by the score in other comedies. Two of the characters however stood out from the rest. Hans Sachs, combining as he did the simplicity of the cobbler with the philosophy of the poet, loyalty to tradition with breadth of mind, was the most Shakespearian character outside Shakespeare. Beckmesser, on the other hand, was imperfectly drawn. He represented the academic traditions against which Wagner himself — impersonated in the play by Walther — was fighting, and the dramatist, in his intense anxiety to make his satire as incisive as possible, had introduced farcial inconsistencies into his comedy. The first scene was in the true spirit of high comedy. Beckmesser appeared as the malicious and pedantic judge of Walther's song, seated in a narrow box, and armed with chalk to mark every infringement of the rules. But in the second act it was altogether inconsistent to fill Beckmesser's serenade with blunders which exhibited an entire ignorance of the rules he held sacred. In the next act Beckmesser stole the words of Walther's song in order to obtain the prize at the forthcoming contest

for the hand of Eva. But he was unable to learn them by heart in time, and stumbled to the tribunal making a last desperate effort to get up the unfamiliar words. All this was admirable, but what happened when Beckmesser began to sing? In real life he would have stammered a few words and then broken down. In the drama he sang a parody of Walther's lyric, a quite impossible performance without a thorough knowledge of the Preislied and a great gift of travesty. Lecturer closed with a few remarks about Wagner's use of leit-motiv, defending the device against those who stigmatized it as cheap and easy, and showing how, by means of his leit-motiv, the dramatist was double-armed. To the characters on the stage were added another set of actors, each with their part to play, in the orchestra. E. G. R.

Wien. Dr. Josef Tuma über *Akustik* (Cyklus).

Nachrichten von Lehranstalten und Vereinen.

(Übersendung von Jahresberichten u. dgl. erwünscht.)

Aachen. Die Direktion der Aachener Hochschule für Musik hat der Musikdirektor Herr Adolf Pochhammer übernommen.

Dortmund. Konservatorium der Musik. Das im Oktober vorigen Jahres eröffnete Institut wurde im I. Semester von insgesamt 187 Schülern besucht. Davon entfallen auf die Ausbildungsklassen 30 und zwar 10 Gesang, 8 Klavier, 4 Orgel, 2 Violine, 1 Cello, 5 Blasinstrumente (Flöte, Fagott, Posaune und Oboe). In den Unterklassen wurden 76 Schüler unterrichtet, davon in Klavier 51, in Violine 10, in Gesang 13, Flöte 1, Trompete 1, die Mittelklassen wurden von 79 Schülern besucht, wovon 70 Klavier-, 5 Violine-, 2 Gesang-, 1 Orgel-, und 1 Cello-Unterricht nahmen. Die Oberklasse Klavier zählte 2 Schüler. — Am Theorieunterricht und an der Chorschule beteiligten sich alle Schüler der Ober- und Ausbildungsklassen. Auch für die älteren Schüler der Mittelklassen war der Besuch der Chorschule, verbunden mit theoretischem Unterricht, obligatorisch. Für die Schüler der Gesangsklassen waren auch Kurse der italienischen Sprache eingerichtet. Der Unterricht wurde von 23 Lehrkräften erteilt. Die Leitung der Anstalt liegt in den Händen der Herren Musikdirektoren C. Holtschneider und G. Hüttner.

Michigan-Universität. Einen interessanten und groß angelegten Cyklus von musikgeschichtlichen Konzerten veranstaltet jetzt die Universität von Michigan vom 13. Februar bis 10. April. An nicht weniger als 17 Tagen werden Tonwerke der hervorragendsten Komponisten des 16. bis 20. Jahrhunderts in chronologischer Reihenfolge und nach Schulen geordnet vorgeführt, instrumentaler wie vokaler Natur. Von den Niederländern und alten Italienern sind vertreten: Josquin, Arcadelt, Palestrina, A. Gabrieli, Allegri, Nanini, Merulo, Frescobaldi, Scarlatti; von alten deutschen Komponisten: Isaak, Eccard, (Luther), Calvisius, Scheidt, Froberger, Pachelbel, Bruhns; von alten englischen: Gibbons, Tallis, Farrant, Purcell, Bird. Es folgen: Buxtehude, Bach, Händel, Haydn, Mozart, Beethoven, Spohr, Weber, Schubert, Schumann, Mendelssohn, Gounod und schließlich die große Schaar moderner und lebender Tonkünstler von England und Amerika. Auf diese Weise wird ein beträchtliches Stück der Musikgeschichte lebendig und dem Geiste der Zuhörer mühelos übermittelt, eine Art des Musikgeschichts-Studiums, wie sie angenehmer kaum gedacht werden kann. Das ist ja freilich bekanntlich nicht neu; aber in dieser Ausdehnung ist ein solcher Plan selten unternommen worden. Entworfen und durchgeführt ist er von Prof. Albert A. Stanley. — Außerdem hielt und hält die *University School of Music* in den beiden Semestern November 1901 bis Mai 1902 zwölf Konzerte ab, die ebenfalls einen lobenswerten musikhistorischen Zug an sich tragen. Ein Abend führt ältere Klavier-

musik von **D. Scarlatti**, **Rameau**, **J. S. Bach**, **Haydn** und **Mozart** vor, andere nur solche von **Beethoven**, **Schubert**, **Schumann** (2 Abende), **Chopin** (2 Abende), **Liszt**, **Rubinstein**, **Brahms**, **Tschaikowsky**, von norwegischen und schließlich lebenden Klavierkomponisten. Ausführender ist der Pianist Albert **Lockwood**. Der musikgeschichtliche Zug der durch diese Programme weht, fehlt den deutschen Konzert-Programmen nur zu häufig, die meist nichts anderes sind, als ein Sammelsurium von allerlei Dingen der widersprechendsten Art und welche nur zu deutlich den Mangel der Konzertgeber an musikgeschichtlichem Sinne und ihre Unfähigkeit verrät, nach inneren statt nach äußeren Gründen ein Programm zusammen zu stellen.

New-York. Eine vorzügliche Pflegestätte findet der a-capella-Gesang in der hiesigen *Musical Art Society*, deren Chor aus 70 gut ausgebildeten, auch den größten technischen Schwierigkeiten gewachsenen Sängern und Sängerinnen besteht. Ihre Unterstützung finden die Aufführungen durch etwa 2800 Musikfreunde, die den Veranstaltungen stete Sympathie und Anerkennung entgegenbringen. Die Musical Art Society, deren Entstehung vor nunmehr 7 Jahren der Initiative des Herrn Frank **Damrosch** zu verdanken ist, bezweckt die mustergiltige Vorführung von Werken aus der Blütezeit des a-capella-Gesanges, ohne darum die Kompositionen hervorragender moderner Meister hintan zu setzen; sie sucht sich eine Stellung ähnlich der etwa der Sing-Akademie in Berlin zu schaffen, wenn auch zu dieser gerade darin ein Gegensatz besteht, daß die Musical Art Society die Aufführungen den Abend füllender Chor-Werke, die ja genugsam gehört werden können, vermeidet. Zur Abwechslung werden ab und zu zwischen den Gesangs-Vorträgen eine Violin-Sonate älteren Datums oder auch begleitete Gesänge vorgeführt. Um ein tieferes Verständnis für die jeweils gehörte Musik beim Auditorium zu erwecken, werden zu jeder Aufführung sorgfältig redigierte Konzert-Handbücher ausgegeben, die reiches musikgeschichtliches Material und die Gesangstexte mit Noten-Beispielen bieten. Die dieswinterlichen Programme sind unter der Rubrik »Musikaufführungen« zu finden.

Paris. An der Sorbonne ist ein Lehrstuhl für Musik-Theorie errichtet worden. Herr Georges **Houdard** wird lesen: Des théories musicales enseignées du IIIe au XIe siècle.

Notizen.

Berlin. In der Februar-Sitzung der »Deutschen Gesellschaft für öffentliche Gesundheits-Pflege« sprach Herr Dr. med. **Cassel** über geistig minderwertige Kinder in den Berliner Gemeindeschulen. Die Ergebnisse seiner Untersuchungen sind auch für das Wesen der Tonkunst von Wichtigkeit. Für geistig minderwertige Schulkinder bestehen an einzelnen Gemeindeschulen Nebenklassen, die nach dem Braunschweiger Vorbilde zu dem Zwecke errichtet worden sind, den geistig Minderwertigen durch einen ihnen angepaßten Sonder-Unterricht soviel Schulwissen beizubringen, als bei ihnen möglich ist. Die Cassel'schen Beobachtungen beziehen sich auf 123 solcher Kinder; jedes ist eingehend ärztlich geprüft worden, in der Weise, daß sich die Nachforschungen auch auf die Gesundheitsverhältnisse der Eltern, Geschwister u. s. w. bezogen. Geisteskrankheiten fanden sich bei Angehörigen in aufsteigender Linie bei 18,6 vom Hundert; 12,4 vom Hundert hatten geistig minderwertige Geschwister. Trunksucht des Vaters wurde bei 47 vom Hundert festgestellt. Am schlechtesten ist diesen Kindern das Rechnen beizubringen, bei 95 vom Hundert entsprach die Fertigkeit im Rechnen nicht der Schulstufe der Kinder, und bei 22,5 vom Hundert war es überhaupt unmöglich, ihnen auch nur die elementarste Rechnenkenntnis einzupflanzen. Etwas, aber nicht viel besser steht es mit dem Lesen; 14 vom Hundert hatten überhaupt nicht

lesen lernen können, während das Schreiben den meisten beigebracht werden konnte, denn nur 9 vom Hundert hatten beim Erlernen der Schrift ganz versagt. Bei geistig Minderwertigen finden sich bisweilen als einziger Rest geistiger Befähigung musikalische Anlagen, die sich dann ausnützen lassen, um bei der Ausbildung daran anzuknüpfen. Bei 58 vom Hundert fanden sich musikalische Anlagen!

Königsberg i. Pr. Das Stadttheater brachte Josef Weigel's *Schweizerfamilie* in neuer Bearbeitung durch Georg Hartmann und Kapellmeister Paul Fremmes als Einakter mit bestem Erfolg zur Aufführung.

Leipzig. Die *Sing-Akademie* konnte kürzlich auf ein hundertjähriges Bestehen zurückblicken. Das Institut wurde vom damaligen Gewandhaus-Dirigenten, späteren Thomas-Kantor J. G. Schicht gegründet.

München. Eine musikhistorisch merkwürdige *Erst-Aufführung eines Bach'schen Werkes* fand in der Königl. Akademie statt. Der dritte Vortragsabend der Anstalt bot nämlich das Konzert für vier Klaviere und Streich-Orchester von J. S. Bach, eine Komposition, die an diesem Abend wohl ihre Ur-Aufführung erlebte. Forkel führt das Werk als eine Original-Komposition an. Erst 130 Jahre später wurde durch Spitta festgestellt, daß es eine Bearbeitung, allerdings der genialsten Art, eines Violin-Konzertes von Vivaldi für vier Violinen ist, die höchst wahrscheinlich den Zweck hatte, den Söhnen des Meisters Gelegenheit zum Ensemblespiel zu geben. Direktor Stavenhagen ließ das Konzert von vier seiner Schülerinnen und dem Schulorchester spielen. Er dirigierte es selbst. — Die Hofoper brachte unter Zumpe's Leitung mit freundlichem Erfolg eine Neueinstudierung von Méhul's *Josef in Ägypten*.

Pyrmont. Am 28. und 29. Juni dieses Jahres soll hier eine zweitägige *Tschaikowsky-Feier* unter Leitung des Fürstlichen Kapellmeisters Ferd. Meister zum Besten des Lortzing-Denkmales veranstaltet werden. Die Feier, bei welcher u. a. die Herren Professor Hugo Heermann, Hugo Becker, Hofkapellmeister Franz Mannstaedt, Professor Dr. Hugo Riemann, Kammersänger Hans Buff-Gießen und Fräulein Eva Leßmann mitwirken, soll hauptsächlich ein Gesamtbild des Schaffens des verewigten Meisters geben.

Stuttgart. Da nach dem Brande des Hoftheaters der König von Württemberg angeordnet hat, daß sämtliche Kontrakte der Hoftheater-Mitglieder und des Orchesters aufrecht erhalten werden sollen, andererseits das königl. Wilhelma-Theater, das bisher als Interims-Bühne benutzt wurde, während der Sommer-Monate ständig an einen Privat-Unternehmer verpachtet ist, hat die Intendanz eine Gastspielreise der Hofoper in großem Maßstabe organisiert. Es sollen in Karlsruhe, Mannheim, Darmstadt, Frankfurt a. M., Leipzig, Berlin, Dresden, München und Baden-Baden Opern-Vorstellungen veranstaltet werden. Der Spielplan ist so gewählt, daß nach Möglichkeit in den einzelnen Städten solche Opern zur Aufführung gelangen, welche an den betreffenden Orten überhaupt noch nicht oder wenigstens seit längerer Zeit nicht gehört sind.

Wien. Unter der Patronanz von Prof. Dr. Guido Adler, Dir. Gustav Mahler, Hofkapellmeister Josef Hellmesberger, Ferd. Löwe, R. Heuberger und anderen hat sich ein *Verein zur Hebung des Chorgesanges* gebildet, der es sich zur Aufgabe stellt, nach dem Muster des niederländischen a capella-Chores, der während der Musik- und Theater-Ausstellung (1892) das größte Aufsehen erregte, vollendete Chor-Aufführungen zu veranstalten. Dirigent des Vereines ist Herr Eugen Thomas. — Die Wittwe des Komponisten Franz von Suppé hat dem städtischen Museum den gesamten *künstlerischen Nachlaß* ihres Gatten angeboten. Es befinden sich darunter autographe Partituren sämtlicher Operetten des Komponisten und eine Anzahl noch nicht herausgegebener Werke.

Kritische Bücherschau

der neu-erschienenen Bücher und Schriften über Musik.

Referenten: O. Fleischer, A. Göttmann, Ch. Maclean, J. Wolf.

Frank, Paul. Kleines Taschenkünstlerlexikon. Enthaltend kurze Biographien der Tonkünstler früherer und neuerer Zeit. 2. Aufl. Leipzig, C. Merseburger, 1902 — 404 S. kl. 16⁰. ℳ 1,60, geb. ℳ 2,—.

Das kleine bequeme Taschenbuch bietet auf gedrängtestem Raume die wichtigsten biographischen Angaben über die Musiker alter und neuer Zeit und der Gegenwart, ist also bei Reisen ein brauchbarer Ersatz für die größeren Musiker-Lexika in biographischen Dingen. O. F.

Genée, Rudolph. Mitteilungen für die Mozart-Gemeinde in Berlin. 13. Heft, Februar 1902. Berlin, E. S. Mittler und Sohn, 1902 — 112 S. 8⁰. ℳ 1,50.

Inhalt: Die ersten Entwürfe Mozart's zu »Figaros Hochzeit« nach den Original-Handschriften mit Faksimiles und Kopien der Handschriften. — Mozart's Opern und deren Texte, II. — Archivalische Studien über Georg Friedrich Händel und seine Familie (vom Geh. Archivrat Ernst Friedländer). — Die Musikerfamilie André (mit dem Bildnis von Anton André). — Kleine Mitteilungen. — Notenbeilage: Mozart's erste Entwürfe zum »Figaro«.

Haberl, Franz Xaver. Kirchenmusikalisches Jahrbuch für das Jahr 1901 (26. Jahrgang des Cäcilien-Kalenders). Regensburg, Friedrich Pustet, 1901. IV und 176 Seiten. Anhang: VII motecta a Luca Marentio (Nr. 8—14) composita ad 4 voces inaequales, hodiernis choris accomodavit Mich. Haller. ℳ 3,—.

Die einzelnen Aufsätze findet man in der »Zeitschriftenschau« unter: Auer, Haberl, Haller, Kornmüller, Hermann Müller, Vogeleis, Walter, Weidinger, Witt verzeichnet.

Kidson, Frank. British Music-Publishers Printers and Engravers. From Queen Elizabeth's reign to George the Fourth's. London, W. E. Hill and Sons, 140 New Bond Street. pp. 231, 8vo.

Burney remarks in 1789 (see his Vol. III. 613): — "The late Mr. Walsh, finding that old music-books were like old almanacks, ceased very early in this century to ascertain the time of their birth by dates"; then proceeds to a rough feminine comparison. In fact, 17th century music (Playford, &c.) is nearly always dated; 18th, 19th, and 20th, for saleability's sake nearly always undated. Main object of present valuable and most useful book, prepared with great labour by a Leeds author, to assist in dating old music, by giving dates and abstract biography of music-publishers, &c. About 400 articles, of which 2/3rds London, 1/3rd provinces. May be specially quoted: — Astor, Bremner, Chappell, Cocks, Corri, Cramer, Dale, Day, Este, Ewer, Goulding, Gow, Hare, Hill, Hime, Longman, Meares, Morley, Neale, Novello, Oswald, Playford, Simpson, Smart, Thompson, Walsh, Watts, Wheatstone, Yaniewicz. Much curious information, as that Astor began here as above as musical instrument-maker and music-seller, thereafter American fur-trader and became the millionaire. Though Walsh (father) never dated his publications, he awhile serially numbered them. C. M.

Klauwell, Otto. Theodor Gouvy. Sein Leben und seine Werke. Verlag »Harmonie«, Berlin 1902 — 153 S. 8⁰. ℳ 3,—.

Eine mit großer Liebe und tiefem Verständnis für die Kunst Gouvy's abgefaßte Schrift, durch welche wir ein klares Bild von dem Leben und Wirken dieses Mannes erhalten, der Franzose von Geburt, einen Teil seines Lebens in Deutschland verbrachte und sich zu deutscher Kunst ganz besonders hingezogen fühlte. Hat sich Gouvy auch auf fast allen Gebieten der Komposition versucht, so wies ihn seine Begabung auf die reine Instrumentalmusik. Doch hat er auch, namentlich in seinen letzten Jahren während der Leipziger Zeit, in der Chor-Komposition Hervorragendes geleistet. Aufs glücklichste verband sich in seinen Werken französischer Sinn für fein pointierte Rhythmik und leichte Formgebung mit deutschem Streben nach Vertiefung der Gedanken und nach kunst-

vollem Satz. Leider sind seine Werke trotz der Anerkennung durch Männer wie Berlioz, Liszt, Gounod, Ferd. Hiller u. s. w. und obgleich eine große Zahl im Druck vorliegt, über einen beschränkteren Kreis von Verehrern hinaus nicht bekannt geworden. Möge es der Schrift Klauwell's gelingen, unsere ausübenden Musiker für Gouvy's Kompositionen zu interessieren.
J. W.

Sellner, Joseph. Theoretisch-praktische Oboe-Schule. Neue durchgesehene und verbesserte, sowie durch Auszüge schwieriger Stellen aus Werken älterer und moderner Meister vermehrte Ausgabe von Richard Rosenthal. 1. Teil. Mainz, B. Schotts Söhne — 81 S. fol. ℳ 4,50.

Neben den Oboe-Schulen von Garnier-l'aîné (Offenbach, André) und Küffner (Mainz, Schott) galt die Sellner'sche als die beste. Freilich giebt es keine Oboe-Schule, die den Lehrer und die mündliche Unterweisung überflüssig machen könnte, denn die Oboe ist eins der schwierigsten Instrumente, die es überhaupt giebt. Der vorliegende erste Teil beschränkt sich auf einige knappe Worte über Haltung der Oboe, Atemholen, Anblasen, Gebrauch der Klappen, bringt zwei Tabellen für Haupttöne und Triller und giebt dann Tonleiter-, Intervall- und Passagen-Übungen und eine Sammlung von Oboestellen aus Werken von Haydn, Mozart, Beethoven, Weber, Berlioz, Halévy, Lindpaintner, Auber, Wagner, Mendelssohn, Brahms und lebenden Komponisten. Auch über das Englische Horn und die Oboe d'amore werden einige Worte gesagt.
O. F.

Ursini-Scuderi, S. Musicometro, Lettura scientifica. Rom, Modes & Mendel, 1902 — 16 S. 8⁰ und Le Categorie melodiche, diagrammi musicometrici, 1 Doppelblatt in fol.

Ein auf den internationalen Kongressen zu Paris (1900) und Rom (1902) gehaltener Vortrag, zu dessen Inhalt man mein Referat in Zeitschrift I, S. 400 vergleiche.
J. W.

Wadsack, A. Lehrgang eines humanerziehlichen Schulgesang-Unterrichts für Lehrer und Schüler zusammengestellt. Leipzig, Carl Merseburger, 1902 — ℳ —,90.

In nicht gewöhnlicher Weise sucht der Verfasser in 50 Kapiteln erzieherisch auf den Schulgesang zu wirken. Er spricht über die Noten, ihren Wert, über Rhythmus, Schlüssel, Intervalle, Bildung der Vokale, Dreiklänge, Sextakkorde, Konsonanzen, Dissonanzen und dergleichen mehr. Trotz dieser allseitigen Beleuchtung des Stoffes fehlt es diesem Büchlein an einer einheitlichen, lückenlosen Entwickelung. Besonderen Wert hätte der Verfasser auf die Erziehung der Jugend zur natürlichen Atmung — über die er kein Wort verliert — legen müssen; auch vermisse ich die nötigen Auslassungen über die sprach-physiologische Erziehung der Vokale und Konsonanten.
A. G.

Eingesandte Musikalien.

Referent: **A. Göttmann.**

Besprechung in zusammenfassenden Artikeln bleibt vorbehalten.

Verlag Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Bach, Joh. Seb. Toccata und Fuge (D moll) für Orgel. Zum Konzertvortrag für Pianoforte frei bearbeitet von Carl Tausig. Neu herausgegeben mit ergänzenden Bezeichnungen von Conrad Kühner. ℳ 1,—.

Scharwenka, Philipp. Pianoforte-Werke. 4. Band. Phantasiestücke, und zwar op. 72 Aus vergangenen Tagen, op. 85 zwei Rhapsodien, op. 97 Nr. 4 Phantasie Cismoll. ℳ 5,—.

Verlag Ulrico Hoepli, Editore Librario della real casa, Milano.

Guetta, Paolo. Il Canto nel suo Mecanismo. Con 24 incisioni.

All die hundert und tausend gesang-

theoretischen Werke, welche nach ihrem Erscheinen mit wenig Ausnahmen wieder der Vergessenheit anheimfallen, haben der praktischen Gesangskunst einen kaum nennenswerten Nutzen gebracht. Alle Herausgeber wissen hier oder dort etwas Gescheidtes zu sagen, was wohl allgemein theoretisch richtig, doch niemals bei solch subjectivem Studium, wie es das des Gesanges ist, auf die einzelne Person anzuwenden ist. Auch hier liegt der Fall wieder so. Paolo Guetta entwickelt in seinem kleinen Werke eine große Zahl vernünftiger Ansichten, die aber keineswegs den Anspruch von Neuem machen können. Was er sagt ist gut, doch haben das andere auch schon gewußt. A. G.

Verlag Fr. Kistner, Leipzig.

Fuchs, Robert. Op. 68. Sonate Nr. 3, D moll, für Violine und Pianoforte. *M* 7,50.

Das Joseph Joachim zugeeignete Werk ist stark vom Geiste Brahms' beeinflußt. Der erste, zugleich der beste Satz ist frisch in den Themen, deren Entwickelung durch feinsinnige rhythmische Verschiebungen einen besonderen Reiz erhalten. Der zweite Satz, Thema und Variationen sind von spröder Art. Der letzte Satz des dreiteiligen Werkes ist in Erfindung und thematischer Durchführung der schwächste. Eine erhebliche Streichung dürfte dem allzusehr ausgesponnenen Rondo nur zum Vorteil gereichen. A. G.

Verlag Alois Maier, Fulda.

Thierfelder, Albert. Lied des Bergknappen »Frieder« aus der dramatischen Kantate »Frau Holde«. *M* —,80.

Verlag Max Schmidt, Naumburg a. d. Saale.

Kretzschmer, Hans. Op. 11. Zwei Lieder für mittlere Stimme mit Begleitung des Pianoforte. *M* 1,50.

Dilettantische Produkte, die streng zurückzuweisen sind. A. G.

Österr. Musik-Verlags- und Sortiments-Aktien-Gesellschaft Wiener Musik-Verlagshaus (vormals F. Rörich), Wien.

Gotthard, J. P. Ave Maria nach einem Motiv von Joh. Seb. Bach und Arcangelo Corelli für eine Singstimme, Violine und Orgel eingerichtet. 2 Kr. 40.

Ein dringendes Bedürfnis nach einem arrangierten Ave Maria liegt nicht vor, wozu dies also? Das »Wiener Musik-Verlagshaus« muß schlecht beraten sein, wenn es derartige zweifelhafte Produkte von Gotthard, Molbe u. s. w. druckt. A. G.

Jiránek, Josef. Anschlagsübungen.
— Tonleitern in Doppelgriffen. Heft I und II.

Die in der Prager Konservatoriums-Ausgabe erschienenen drei Hefte bieten ein ausgiebiges Studienmaterial, das besonders in Bezug auf die Anschlagsübungen zu empfehlen ist. A. G.

Molbe, H. Op. 98—103, enthaltend je sechs Lieder für eine Singstimme mit Klavier-Begleitung. Op. 98 *M* 4,50, die übrigen je *M* 3,60.

Der schreiblustige Komponist hat den Vorzug, sich hübsche Gedichte zur Komposition auszusuchen. Bierbaum, Liliencron und Storm sind seinem Notenschreib-Bedürfnis zum Opfer gefallen. Die Dichter werden wohl kaum sonderlich darüber erfreut sein. Die Phantasie des Komponisten Molbe, der es kecklich unternimmt, der musikalischen Welt a tempo 36 Lieder zu verehren, ist so dürftig, sein musikalisches Können so oberflächlich, von einem Verständnis oder gar Erschöpfen des geistigen Gehaltes der Dichtungen gar nicht zu reden, daß ich nur den dringenden Wunsch hege, der dilettantischen Oberflächlichkeit dieses Auch-Komponisten nicht mehr zu begegnen. A. G.

Nešvera, Josef. Op. 79. Drei Arabesken für großes Orchester. Arrangement für Klavier zu vier Händen. 8 Kr.

Geringwertige kleinere Tonstücke slavischen Charakters. A. G.

Pembaur, Josef. Op. 77. Vier Lieder für eine Singstimme mit Klavier-Begleitung. *M* 2,50.

Niedliche melodische Sächelchen ohne tiefere Bedeutung. A. G.

Varlag Otto Wernthal, Berlin.

Doebber, Johannes. Op. 29. Sechs Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Nr. 1. Mein Rößlein, *M* 1,20. Nr. 5. Der Goldschmied, *M* 1,50.

Förster, Alban. Lieder. Op. 119 Nr. 1,

In deine Augen laß mich blicken. Op. 119, Nr. 2, Unten im Thale. Preis je ℳ 1,20.

Francke, Richard. Op. 61. Vier Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Nr. 1, Du sinnest träumerisch, ℳ 1,50, Nr. 2, Die Rosen lachen aus den Hecken, ℳ 1,—, Nr. 3, Im Erinhof, am Mühlbach drunt', ℳ 1,20, Nr. 4, Zwei Äuglein, ℳ 1,—.

Gunkel, Adolf. Zwei Lieder: »Horch auf, du träumender Tannenforst« für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, ℳ 1,50; Der Spielmann, für eine Singstimme mit obligater Violine und Pianoforte, ℳ 1,80.

Wermann, Oskar. Op. 59. Sechs geistliche Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung der Orgel oder des Pianoforte. Je ℳ 1,— und 1,50.

Verlag Jul. Heinr. Zimmermann, Leipzig, St. Petersburg, Moskau, London.

Hofmann, Richard. Op. 116. Leichtes Quartett zum Vortrag und Ausbildung im Ensemble-Spiel für zwei Violinen, Viola und Violoncello. Partitur und Stimmen ℳ 6,— netto.

Das viersätzige Quartett wird seinen instruktiven Absichten nach altbewährter Manier gerecht. A. G.

Liapounow, Serge. Op. 12. Symphonie en Si mineur pour grand Orchestre. Réduction pour le Piano à 4 m. par l'auteur. ℳ 8,— netto.

Liapounow, dessen glanzvolles Klavierkonzert Op. 4 leider noch sehr selten gespielt wird, zeigte mit diesem Werke schon, daß er zu den begabtesten neu-russischen Tondichtern zu zählen ist. Auch seine hier vorliegende Symphonie weist eine große Zahl interessanter Züge auf. Leider ist eine vollständige Beurteilung des Werkes aus dem vierhändigen Klavierauszug nicht möglich. Immerhin läßt sich — abgesehen von der Instrumentation — erkennen, mit welch virtuoser Gestaltungsgabe der Komponist seinen an und für sich charakteristischen Themen durch feine kontrapunktische und rhythmische Wendungen neue Lichter aufzusetzen weiß. Sehr gut sind die ersten drei Sätze, von denen das Scherzo noch besonders durch seine rhythmische Grazie erfreut. A. G.

Verhey, Theodor H. H. Op. 43. Konzert, Dmoll für Flöte mit Orchester- oder Klavier-Begleitung. Klavierauszug zu 4 Händen. Orchester-Stimmen ℳ 10,— netto. Orchester-Partitur in Abschrift.

Das jetzt im Druck vorliegende Konzert von Verhey lernte ich bereits vor zwei Jahren gelegentlich eines Vortragsabends im Berliner Tonkünstlerverein als Manuskript kennen. Der damalige ausgezeichnete Flötist des Philharmonischen Orchesters, der jetzt in Philadelphia lebende Ary van Leeuwen, blies das Werk, das ihm gewidmet ist, so vollendet, daß es auf alle Zuhörer einen vortrefflichen Eindruck machte. Auch bei meinem jetzigen Durchlesen des Stückes kann ich nur das Beste über diese Komposition Verhey's, eines in Rotterdam lebenden Komponisten, sagen. Knapp in der Form und mit großer Sachkenntnis in der Behandlung des Solo-Instrumentes geschrieben, ist das Konzert, wenn auch nicht von besonderer Tiefe, ein überaus gehaltvolles Werk. Es giebt mit Zugrundelegung klangvoller Themen dem Virtuosen reiche Gelegenheit sowohl in Bezug auf die Kantilene, als auch auf das Technische seine künstlerischen Vorzüge zu zeigen. Es ist eine wirkliche Bereicherung der Flöten-Litteratur und den Solisten dieses Instrumentes bestens zu empfehlen. A. G.

Zeitschriftenschau

zusammengestellt von

Ernst Euting.

Verzeichnis der Abkürzungen siehe Zeitschrift III, Heft 5, S. 211.

Allihn, M. Eine Frage zur Glockenkunde — ZfI 22, Nr. 17 [Erwiderung auf den gleichnamigen Artikel von Hermann Ley, s. u.].

Altmann, Wilhelm. Charles de Bériot — Mk 1902, Nr. 10 [mit Porträt].

—— Beethoven's Streichquintett op. 4 — Mk 1902, Nr. 12.

Anonym. Victor Hugo et la musique — GM 48, Nr. 9.

Anonym. Faksimile der Einladungskarte zu Beethoven's Leichenbegängnis — Mk 1902, Nr. 12.

Anonym. G. Eberlein's Richard Wagner-Denkmal für Berlin — Die Welt (Berlin) IV, Nr. 9.

Anonym. Musikhistoriska Museet i Stockholm — SMT 22, Nr. 4.

Anonym. — La chirurgie musicale — L'Accord Parfait (Lyon), Nr. 780.

Anonym. La riforma dei diritti d'autore — NM 7, Nr. 74.

Anonym. Il »Mefistofele« di A. Boito al gran teatro di Marsiglia — GMM 57, Nr. 11.

Anonym. A visit to Ely Cathedral — MT 1902, Nr. 709 [mit Abbildungen].

Anonym. »Acis and Galatea« on the stage — ibid.

Anonym. How Tamango became an opera singer — Mc 7, Nr. 5.

Anonym. L'armonio. Cenni sulla struttura di questo strumento nelle sue linee fondamentali — SC 3, Nr. 9.

Anonym. Dispositionen einiger englischer Orgeln und etliche Programme englischer Organisten — M 59, Nr. 1.

Anonym. Neue Vorschriften für Theateragenten — Deutsche Bühnen-Genossenschaft (Berlin, Lützowstr. 6) 31, Nr. 8.

Anonym. Die neue Orgel für die Kirche in Ebersbach bei Zittau — ZfJ 22, Nr. 16 [mit Abbildung].

Anonym. Charpentier und seine Kunst — MW 1902, Nr. 6.

Anonym. 100 Jahre Leipziger Singakademie — ibid Nr. 8.

Anonym. Arnold Böcklin's Beziehungen zur Musik — ibid Nr. 8 f.

Anonym. Deutschlands Einfuhr und Ausfuhr von Musikinstrumenten im Januar 1902 — ibid Nr. 17.

Arnd-Raschid. Tonbildung, Aussprache und Vortrag beim Chorgesang — BfHK 6, Nr. 3 f.

Aubry, Pierre. Le système musical de l'église arménienne — TSG 7, Nr. 11/12 f.

Auer, Jos. Die 16. Generalversammlung des »Allgemeinen Cäcilien-Vereines« (19.—21. August 1901 in Regensburg) — Kirchenmusikalisches Jahrbuch für 1901 (Regensburg, Friedrich Pustet).

B. Die Erst-Aufführung von Wagner's »Siegfried« im Petersburger Marion-Theater im Februar 1902 — DMZ 33, Nr. 10.

B., G. B. Beschreibung der Orgel in der wesleyanischen Kirche zu Cadishead (England) — U 59, Nr. 1.

B., H. Burney as a gossip — MT 1902, Nr. 709.

B., R. Siegfried de Richard Wagner, traduction d'Alfred Ernst — RAD 17, Nr. 2.

Balfour, H. L. Organ accompaniment — Mc 7, Nr. 5 ff [nach einem Vortrag].

Band, Moritz. Ein österreichischer Perosi: P. Hartmann — Leipziger Illustrierte Zeitung (J. J. Weber) 1902, Nr. 3061.

Baughan, Edward A. Some æsthetic problems — MMR 1902, Nr. 375.

Beaunier, A. La Rue Wagner — Journal des Débats (Paris) 28. Januar 1902.

Bellaigue, C. »Siegfried« de Richard Wagner, au théâtre de l'Opéra — Revue des Deux Mondes (Paris) 15. Januar 1902.

Bender, Augusta. Sammelt und pflegt das Volkslied — DVL 4, Nr. 3.

Boisard, A. La première de »Siegfried« à l'Opera — Le Monde Illustré (Paris) 11. Januar 1902.

Bonnier, Pierre. Les otolithes et l'audition — Comptes rendus hebdomadaires des séances de l'académie des sciences (Paris, Gauthier Villars) 1901, I Nr. 22.

Bouyer, R. Siegfried à l'Opéra — Nouvelle Revue (Paris, rue Racine 26) 15. Januar 1902.

Br., J. L'Enlèvement au sérail au Théâtre Royal de la Monnaie — GM 48, Nr. 8.

Bräutigam, L. Wolf-Ferrari's Aschenbrödel — Die Gesellschaft (Dresden und Leipzig, E. Pierson's Verlag) 1902, Nr. 4.

Breithaupt, Rud. Bismarck und die Musik — Deutsche Stimmen (Cöln a. Rh.) 3, Nr. 21.

Buck, Rudolf. Der Improvisator. Oper in 3 Aufzügen von Eugen D'Albert — AMZ 29, Nr. 10 [Erstaufführung in Berlin am 26. Februar].

Budenbender. Die Orgel für die Gedächtniskirche in Speyer — U 59, Nr. 2.

Capellen, G. Ist das System S. Sechter's ein geeigneter Ausgangspunkt für die theoretische Wagnerforschung? — NZfM 69, Nr. 11 ff.

Ceria, Ed. La Scola Cantorum contre l'art officiel — TSG 7, Nr. 11/12.

Chantavoine, Jean. Zwei französische Lieder Beethoven's — Mk 1902, Nr. 12.

Chop, Max. Aus dem Tagebuch eines Kritikers — DMMZ 24, Nr. 9f.

Colberg, Fr. Der Fliegende Holländer — Über Land und Meer (Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt) 44, Nr. 21 [behandelt die Sage und die Wagner'sche Oper].

Coquard, A. Siegfried, drame lyrique de Richard Wagner — La Vérité Française (Paris) 6. Januar 1902.

Corot, Fernand. La Tétralogie: Siegfried — Penseur, 1902, Januarheft.

Cortella, Alessandro. Hänsel und Gretel di Humperdinck — GMM 57, Nr. 9 [mit Notenbeispielen].

—— »Mosè« di Perosi ed »Isaia« di Mancinelli — ibid. Nr. 10.

Curzon, H. de. »Siegfried« — La Gazette de France, 4. Januar 1902.

Dandelot, A. Eduard Lalo — MM 14, Nr. 4 [mit Porträt].

Darasse, P. Vincent. »Les Barbares« — Notes d'Art et d'Archéologie, 1901, Dezemberheft.

Dayrolles, Albert. Première représentation de »Siegfried« — Annales politiques et littéraires, 12. Januar 1902.

Debay, Victor. Siegfried — CMu 15. Januar 1902.

Decsay, Ernst. Kienzl's »Heilmar« — Mk 1902, Nr. 10.

Delines, M. Les mystères de l'autobiographie de Richard Wagner — Le Temps (Paris) 29. Januar 1902.

Donell, Mc. The first performance of the »Messiah« — New Ireland Review 1902, März.

Droste, C. Richard Barth — MW 1902, Nr. 8 [mit Portrait].

Droste, Carlos. Felix Weingartner's Trilogie »Orestes« — Leipziger Illustrierte Zeitung, (J. J. Weber) 1902, Nr. 3061 [anläßlich der Uraufführung im Leipziger Stadttheater am 13. Februar 1902].

Duval, Gaston. La XVIe réunion générale du Caecilien-Verein à Ratisbonne — TSG 7, Nr. 11/12.

E., F. G. Handel's coronation anthems — MT 1902, Nr. 709.

Ehlers, Paul. Die Verdunklung der Konzerträume — Die Gesellschaft (Dresden und Leipzig, E. Pierson's Verlag) 1902, Nr. 5.

Eitner, Rob. Quantz und Emanuel Bach — MfM 1902, Nr. 3.

Ergo, Em. Een eenvoudig middel tot verbetering van den kunstsmaak bij dilettanten — SA 3, Nr. 5.

Eschelbach. Über die dramatischen Bearbeitungen von Don Juan — Monatsblätter für deutsche Litteratur 6, Nr. 3.

F., P. Zur Geschichte der Berliner Philharmonie — AMZ 29, Nr. 8 [illustriert].

Falconi, A. I trattati di S. Jadassohn — NM 7, Nr. 74 f.

Fleischer, Victor. Salomon Jadassohn † — NMZ 23, Nr. 6.

Flodin, K. Merikanto's Melodram »Spastaras Död« — Euterpe (Helsingfors) 1902, Nr. 6.

Floersheim, Otto. Paderewski's opera »Manru« — MC 1902, Nr. 1142 [ausführliche Besprechung mit Notenbeispielen].

Foerster, Hans. Bizet's »Carmen« — Deutsche Zeitschrift 15, Nr. 9.

Forgach. »Der dot mon« (Fastnachtsspiel v. Hans Sachs, Musik von Josef Forster) — Deutsche Kunst- und Musikzeitung (Wien, Johannesgasse 19) 29, Nr. 10.

Fourcaud. »Siegfried« à l'Opéra — Le Gaulois (Paris) 1. Januar 1902.

Frey, Hans Fr. Überbrettl-Publikationen — Internationale Litteraturberichte (Leipzig) 9, Nr. 3.

Frimmel, Th. von. Beethovenbriefe — Mk 1902, Nr. 12.

Fritz, Alfons. Theater und Musik in Aachen unter der französischen Herrschaft — Zeitschrift des Aachener Geschichtsvereins, 1901.

G., H. Pater Hartmann's Oratorium »Sct. Franciscus« — NMP 11, Nr. 8.

—— »Der dot mon«, Fastnachtsspiel in einem Aufzug von Hans Sachs, Musik von Josef Forster — ibid. Nr. 9.

Garms jr., J. H. Het system de Sonnaville — WvM 9, Nr. 9 [Besprechung des neuen Notensystems von Sonnaville].

Gastoné, A. Cours théorique et pratique de chant grégorien — TSG 7, Nr. 11/12.

Geiger, Albert. Reznizek's »Till Eulenspiegel« — Die Gesellschaft (Dresden und Leipzig, E. Pierson's Verlag) 1902, Nr. 4.

Gellert, Georg. Die Sittlichkeit beim Theater — RMZ 3, Nr. 10.

Göhler, Georg. Die Musikgeschichte und Lamprecht's Geschichtstheorie — KW 15, Nr. 10f [Besprechung].

—— Die Instrumental-Rezitative im Schluß-Satze der »Neunten« — Mk 1902, Nr. 12.

Göllerich, August. Aufruf an alle Freunde Anton Bruckner's — Mk 1902, Nr. 10 [bittet um Überlassung von Material zu einer in Vorbereitung begriffenen Bruckner-Biographie].

Greisl, Ludwig. Das königl. Odeon in München — SH 42, Nr. 8 [mit Abbildung].

Günther, Rudolf. Thomas Carlyle über Luther's Liebe zur Musik — MSfG 7, Nr. 3.

H., F. Råd och varningar beträffende första undervisningen i pianospelning — SMT 22, Nr. 5.

Haberl, Franz Xaver. Über Kirchenmusik vor hundert Jahren (Aus Dr. Joh. Nik. Forkel's »Allgemeine Geschichte der Musik« mit Kommentaren) — Kirchenmusikalisches Jahrbuch für 1901 (Regensburg, Friedrich Pustet).

—— Beiträge zur italienischen Litteratur des Oratoriums im 17. und 18. Jahrhundert — ibid.

—— Über Orgelbau im 18. und 20. Jahrhundert. (Nach Mattheson; moderne Orgelwerke in Montabaur, Regensburg, Beuron) — ibid.

—— Eine neue Orgelbegleitung zum Ordinarium Missae — MS 1902, Nr. 3.

Hagemann, Carl. Coulissenzauber — RMZ 3, Nr. 9 f.

Haller, M. Über die Schule polyphoner kirchlicher Vokalkomposition — Kirchenmusikalisches Jahrbuch für 1901 (Regensburg, Friedrich Pustet) [mit Notenbeispielen].

Herscher, Marg. La musique religieuse — Art et Autel, 1902, Januarheft.

Hesselgren, Frédéric. Mémoire sur la gamme musicale — Comptes rendus hebdomadaires des séances de l'académie des sciences (Paris, Gauthiers Villars) — 1901, I. Semester.

Hiller, Hans. »Der Tag der Pfingsten«, Oratorium von Richard Bartmuß — SMZ 42, Nr. 10 [Besprechung].

Hofen, Franz. Die Pariser Theatersaison 1901/1902 — Bühne und Welt (Berlin, Otto Elsner) 4, Nr. 12 f.

Huberti, G. »Psyché« de César Franck — GM 48, Nr. 10 [mit Notenbeispielen].

Jacobi, M. Ursprung und Wesen der pythagoräischen Sphärenharmonie — Das Weltall 2, Nr. 6.

Imbert, H. Léon Boëllmann — GM 48, Nr. 11 f.

Indy, Vincent d'. Mois musical — Discours prononcé à la séance de rentrée de la Schola Cantorum — TSG 7, Nr. 11/12.

Jones, F. A. Some children's Hymns and their authors — Sunday Strand (London, Newnes) 1902, März.

Joſs, Victor. »Bunte Bühne« — AMZ 29, Nr. 9.

Jullien, A. »Siegfried« — Journal des Débats (Paris) 5. Januar 1902.

Kalischer, Alfr. Chr. Beethoven's Augen und Augenleiden — Mk 1902, Nr. 12.

Kappesser, O. Die evangelischen Kirchengesangvereine in ihrer Bedeutung für das kirchliche Gemeindeleben — CEK 16, Nr. 1/2.

Karpathy, Ludwig. Eine Autobiographie Richard Wagner's — S 60, Nr. 15.

—— »Der dot mon«, Fastnachtsspiel in einem Aufzug von Hans Sachs, Einrichtung und Musik von Josef Forster — ibid. Nr. 18.

Katscher. Zum 80. Geburtstage von H. Helmholtz — Das Wissen für Alle (Wien, Perles) 1901, Nr. 37.

Kauders, Albert. Theodor Reichmann — Bühne und Welt (Berlin, Otto Elsner) 4, Nr. 10 [illustriert].

Keller, Adolf. Lebende Bilder und lebende Lieder — RMZ 3, Nr. 8.

Keller, Otto. Robert Schumann als Schriftsteller — Deutsche Kunst- und Musikzeitung (Wien, Johannesgasse 19) 29, Nr. 10.

Kleinert. Von der künstlerischen Auffassung des kirchlichen Musikdienstes — Halte was du hast (Zeitschrift für Pastoraltheologie) 25, Nr. 4/5.

Kleng, Heinrich. Johann Gottlieb Naumann — MW 1902, Nr. 7 [illustriert].

Kloſs, Erich. Zum Gedächtnis Theodor Weinlig's († 6. März 1842) — Mk 1902, Heft 11. [Weinlig war bekanntlich Lehrer Richard Wagner's.]

Knebel, Konrad. Karl Maria von Weber in Freiberg 1800—1801 — Mitteilungen des Freiberger Altertumvereins 1901, Heft 37.

Kobbé, G. Wagner, Minna and Cosima — North American Review (New-Jork, Wm. Heinemann) 1902, Februar.

Kohut, Adolph. Friedrich Grützmacher, zu seinem 70. Geburtstag — DMZ 33, Nr. 9.

Kopfermann, A. Ein unbekanntes Adagio von Beethoven — Mk 1902, Nr. 12 [nach dem Autograph in der königlichen Bibliothek zu Berlin erstmals herausgegeben].

Korngold, Jul. »Feuersnot« — Die Zukunft (Berlin, M. Harden) 10, Nr. 20.

Kornmüller, Otto. Giebt es noch echt gregorianische Melodien — Kirchenmusikalisches Jahrbuch für 1901 (Regensburg, Friedrich Pustet).

—— Besprechung des Werkes »Die Choräle Julian's von Speier zu den Reimoffizien des Franziskus- und Antoniusfestes, herausgegeben von J. C. Weiß« (München 1901) — ibid.

—— Besprechung des Werkes »Die liturgischen Reimofficien auf die heiligen Franziskus und Antonius, gedichtet und komponiert von Fr. Julian von Speier († ca. 1250 in moderner Choralschrift

mit kritischer Abhandlung und 10 phototypischen Tafeln erstmals herausgegeben von P. Hilarin Felder« (Freiberg 1901) — ibid.

Kralik, R. Besprechung von Gerhard Gietmann's Musik-Ästhetik (Freiburg, Herder) — Allgemeines Litteraturblatt (Wien, Jos. Roth) 11, Nr. 3.

Kralik, Richard. Die Entstehung der Volkspoesie — DVL 4, Nr. 3.

Krause, G. R. Katharina in »Der Widerspänstigen Zähmung« — DGK 2, Nr. 11.

Kretzschmar, Hermann. Die Ausbildung der deutschen Fachmusiker. Eine musikalische Zeitfrage — Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1901 (Leipzig, C. F. Peters).

—— Aus Deutschlands italienischer Zeit — ibid. [nebst Anhang: Inhaltsangabe der wichtigsten von Hasse an Ortes gerichteten Briefe].

Kruse, Martin. Hermann Wolff † — MW 1902, Nr. 7.

L., W. F. Menzel's Piano mit doppeltem Resonanzboden — DIB 1902, Nr. 14.

Lalo, P. »Siegfried« — Le Temps (Paris) 18. Januar 1902.

Lans, M. J. A. Eere aan nederlandsche Kerkcomponisten — SGB 27, Nr. 3.

Larroque, M. Firmin. Sur les impressions musicales (physico et psychophysiologico) — Comptes rendus hebdomadaires des séances de l'académie des sciences (Paris, Gauthier Villars) 1901, I, Nr. 6.

—— Résumé d'une étude psycho-acoustique sur le timbre — ibid. 1901, I, Nr. 9.

—— Etudes de psycho-acoustique — ibid. 1901, I Nr 13.

—— Sur les lois de l'écoulement de l'air dans les instruments de musique — ibid. 1901, I, Nr. 19.

Ley, Hermann. Eine Frage zur Glockenkunde — ZfJ 22, Nr. 16.

Lör, Hans. Ostermorgen, Kantate von Theodor Goldschmied — SMZ 42, Nr. 8 [Besprechung].

Lückhoff, Walter. Die Akustik des Harmoniumtones — H 1902, Nr. 5.

Maarschalkerweerd, M. Joh. Fred. Witte † (1840—3. Februar 1902) — WvM 9, Nr. 7.

Marnold, J. »Siegfried« à Paris — Mercure de France (Paris, 15, rue de l'Echaudé-St.-Germain) 1902, Februar.

Marschner, Franz. Beiträge zur Lehre vom Anschlag — NMP 11, Nr. 8.

Mas, E. La musique copiée ou arrangée — L'Instrumental (Paris), Nr. 160 [behandelt das Urheberrecht].

Mason, D. G. Two tendencies in modern music — Atlantic Monthly (London, Gay & Bird) 1902, Februar.

Merian-Genast, Hans. Richard Wagner als Flüchtling in und bei Weimar 1849 — Frankfurter Zeitung (Frankfurt a. Main 13. Februar 1902.

Molmenti, Pompeo. Feste, musiche et danze del vecchio tempo — GMM 57, Nr. 10.

Monaldi, G. L'enseignement de la composition en Italie — Cosmos Catholicus, 1901, Dezemberheft.

Morgins, L. de. Rossini; sa correspondance, d'après une récente publication italienne — Correspondant (Paris) 10. Januar 1902.

Mortier, Alfred. »Le Jongleur de Notre-Dame« de M. Massenet — MM 14, Nr. 4.

Mosmans, Henri. Die Orgel der Kathedrale zu Herzogenbusch — DIB 1902, Nr. 16.

Müller, Hermann. Zur Geschichte des deutschen Kirchengesanges im katholischen Gottesdienste — Kirchenmusikalisches Jahrbuch für 1901 (Regensburg, Friedrich Pustet).

—— Zur Geschichte des Orgelspiels — ibid. [mit Notenbeispielen].

Músiol, Rob. Götz von Berlichingen in der Musik — NZfM 69, Nr. 10.

N., H. Cornelius Hendrik Coster † (1854—1902) — WvM 9, Nr. 10.

Nagel, Willibald. Beethoven's »Heiligenstädter Testament« — Mk 1902, Nr. 12 (mit Facsimile).

Natale. I vescovi e la musica sacra — SC 3, Nr. 9.

Neitzel, Otto. Orestes. Eine Trilogie nach der Oresteia des Aischylos von Felix Weingartner. Uraufführung im Stadttheater zu Leipzig am 15. Februar 1902 — S 60, Nr. 14.

Nelle. Das Kirchenlied bei Jung Stilling — Si 27, Nr. 3.

Nernst, W. und **Lieben,** R. v. Über ein neues phonographisches Prinzip — Der Mechaniker (Berlin, F. & M. Harrwitz 9, Nr. 20.

Neruda, Edwin. Wolf-Ferrari's »Aschenbrödel« (»Cenerentola«) — NZfM 69, Nr. 9.

Nf. Salomon Jadassohn † — SMZ 42, Nr. 8 [mit Porträt].

Nichol, H. E. The musical system of Pythagoras — Theosophical Review (London, 3, Langham Place) 1902, 15. Februar.

Nicolet. La première représentation de »Siegfried« — Le Gaulois (Paris) 4. Januar 1902.

Oursel, N. N. Un musicien normand — Pays Normand, 1901, Septemberheft.

P., H. Eine Erinnerung an Peter Cornelius — AMZ 29, Nr. 9.

P., L. Das Jubiläum der Philharmonie in

Berlin — Vossische Zeitung (Berlin) 1902, Nr. 91.

Plato, Karl. Die Macht der Musik über Menschen, Tiere und ihre Wirkung auf die Bildung, Veredelung und Gesittung der Völker — U 59, Nr. 2f.

Pochhammer, A. Der Dilettantismus und die Hausmusik — Die Umschau (Frankfurt a. Main) 6, Nr. 10.

Prod'homme, J.-G. Hector Berlioz' »Fausts Verdammung«. Besprochen und zum Teil aus dem Französischen übersetzt von S. Braeutigam-Romane — AMZ 29, Nr. 8ff.

— — Le budget du théâtre et de la musique pour 1902 — RAD 17, Nr. 2.

Pudor, Heinrich. Der Naturlaut als Vorbild in der Musik — DMZ 33, Nr. 9.

—— »Musik und Hypnose« — Der Tag (Berlin, Aug. Scherl) 23. Jan. 1902.

—— Die Entstehung der Kammermusik — SH 42, Nr. 11.

Puttmann, August. Charles Auguste de Bériot. Zu seinem 100. Geburtstage. — AMZ 29, Nr. 8 [mit Porträt].

Puttmann, Max. Johann Rudolf Zumsteeg (Zu seinem 100jährigen Todestage) — BfHK 6, Nr. 3.

Quittard, Henri. Henry du Mont — TSG 7, Nr. 11/12f.

Ramisch, F. J. Die Pflege des Volksliedes in Schule und Kindergarten — DVL 4, Nr. 2.

Richter, Otto. Volkskunst — CEK 16, Nr. 3 (empfiehlt die Veranstaltung von Volkskirchenkonzerten).

Rikoff, Max. Gustave Charpentier — NZfM 69, Nr. 10.

Ritter, Hermann. W. A. Mozart als Freimaurer — KL 25, Nr. 5f.

—**rm.** »La Pompadour«. Oper in zwei Akten nach Alfred de Musset von L. v. Ferro und A. L. Moór. Musik von Emanuel Moór — Vossische Zeitung (Berlin) 28. Februar 1902 [anläßlich der Uraufführung in Köln a. Rh.].

S., J. S. An old English opera house — MMR 1902, Nr. 375.

Sandberger, Adolf. Mozartiana — Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1901 (Leipzig, C. F. Peters).

Sauer, W. Erläuterung zu dem Artikel »Der Orgelbauer Wagner und seine Werke« in Nr. 13, 14 u. 15 der ZfI — ZfI 22, Nr. 17.

Sch., A. Psallite sapienter. Einige Gedanken über Rhythmus im Choral — C 19, Nr. 2.

Schink, J. Erinnerungen an Prof. Julius Schäffer — DMZ 33, Nr. 10.

Schmid, Otto. Gedanken über Haus- und Kirchenmusik — BfHK 6, Nr. 3.

Schönherr, Anton. Die Honorarfrage im musikalischen Privatunterricht — Kl 25, Nr. 5ff.

Schrader, Heinr. Die neue große Orgel in Braunschweig — U 59, Nr. 1.

Schuscik, Ed. Einige Apparate für den physikalischen Unterricht — Jahresbericht der deutschen Staats-Ober-Realschule in Brünn 1900 (Brünn, Selbstverlag der k. k. Ober-Realschule) [darin: Versuch, die Longitudinalschwingungen eines Stabes graphisch darzustellen. Vgl. Zeitschrift für den physikalischen und chemischen Unterricht (Berlin, Julius Springer) 15, Nr. 1].

Segnitz, Eugen. Karl v. Winterfeld (gestorben am 19. Februar 1852) — AMZ 29, Nr. 8.

—— F. Liszt in Rom — Euterpe (Helsingfors) 1902, Nr. 6.

Seidl, Arthur. Was dünkt euch um Peter Gast — Mk 1902, Nr. 10f.

Servières, G. Le Domino Noir à l'Opéra-Comique — RAD 17, Nr. 2.

Sibmacher-Zijnen. Minna Wagner — SA 3, Nr. 6.

Sieber, Eccarius. Zur Gründung des »Düsseldorfer Konservatorium für Musik« — RMZ 3, Nr. 8.

Sittard. Wagneriana — Zeitung für Litteratur, Kunst u. Wissenschaft (Beilage des Hamburger Korrespondenten) 1902, Nr. 3.

—— Felix Woyrsch und sein Passions-Oratorium — Mk 1902, Nr. 12.

Smend, J. »Wann ich einmal soll scheiden« — MSfG 7, Nr. 3 [mit Faksimile des Bach'schen Chorals in der Matthäus-Passion].

Smolian, Arthur. Weingartner's Orestes-Trilogie und deren Uraufführung am Neuen Theater zu Leipzig — Mk 1902, Heft 11.

Solenière, E. de. Grisélidis — Monde Catholique illustré (Paris) 15. Januar 1902.

Spitta, Friedrich. Neuere Bewegungen auf dem Gebiete der evangelischen Kirchenmusik — Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1901 (Leipzig, C. F. Peters).

St., H. Henry Pierson † — Bühne und Welt (Berlin, Otto Elsner) 4, Nr. 11 (mit Porträt).

Stempel, Max. Die internationale Musikgesellschaft — Vossische Zeitung (Berlin) 18. März 1902, Morgenausgabe.

Steuer, M. »Der Improvisator«. Oper in 3 Aufzügen von Eugen d'Albert — S 60, Nr. 17.

Stier, Ernst. Vier Briefe Verdi's an Filippo Filippi — Mk 1902, Heft 11.

Stockley. Reforms in church music — Catholic World, 1901, Dezemberheft.

Storck, Karl. Eugen d'Albert's »Improvisator« — Mk 1902, Nr. 12 [Erstaufführung in Berlin].

Stratton, Henry W. Music and crime — Arena (Boston) 1902, Februar.

Struthers, Christina. Old world musical criticism — MMR 1902, Nr. 375.

Tiersot, Julien — Le centenaire de Victor Hugo — M 68, Nr. 9 [behandelt dessen Beziehungen zur Musik].

—— Victor Hugo compositeur de musique — ibid. Nr. 10.

Tischer, G. Über die Musik der Inder — NzfM 69, Nr. 9 [mit Notenbeispielen].

Tischer, G. und **Burchard,** K. Musikalienkatalog der Hauptkirche zu Sorau, N./L. — Beilage zu den MfM 1902.

Torchet, Julien. La première de Siegfried — Semaine Française, 12. Januar 1902.

—— La poétique de Wagner — ibid. 5. Januar.

Türnau, H. Ein Gang durch die liturgische Praxis Niedersachsens — CEK 16, Nr. 1/2 ff [nach einem Vortrage auf dem niedersächsischen Kirchenchorverbandstage in Bremen].

Ullmann, Jacques. Die Ergebnisse einer Forschungsreise über die amerikanischen Produktionsverhältnisse von Pianos und Musikinstrumenten — ZfI 22, Nr. 17 f.

Untersteiner, Alfredo. Belliniana — GMM 57, Nr. 9.

Vancsa, Max. Nachträgliches zur Biographie Karl van Beethoven's — Mk 1902, Nr. 12.

Vogeleis, Martin. Franz Xaver Anton Murschhausen (1663—1738) — Kirchenmusikalisches Jahrbuch für 1901 (Regensburg, Friedrich Pustet).

Wahner, Variante des Marlborough-Liedes — Mitteilungen der schlesischen Gesellschaft für Volkskunde 1902, Nr. 9, 1.

Wallascheck. Schubert's Lieder und Männerchöre — Das Wissen für Alle (Wien, Perles) 1901, Nr. 44.

Walter, K. Kehrein, Meister, Schmetz, eine Trias am Lehrerseminar in Montabaur — Kirchenmusikalisches Jahrbuch für 1901 (Regensburg, Friedrich Pustet).

—— Die 7. Auflage von Bernh. Kothe's »Abriss der Musikgeschichte« — ibid. [eingehende Besprechung].

Weidinger, Josef. Raphael Molitor's »Die Choral-Reform unter Gregor XIII.« — Kirchenmusikalisches Jahrbuch für 1901 (Regensburg, Fr. Pustet) [sehr ausführliche Kritik].

Wigand, Kurt. Charpentier's »Louise« — Die Gesellschaft (Dresden und Leipzig, E. Pierson's Verlag) 1902, Nr. 4.

Witt, Franz. Das Oratorium des heiligen Philipp Neri — Kirchenmusikalisches Jahrbuch für 1901 (Regensburg, Friedrich Pustet) [aus dem Nachlaß von Dr. Franz Witt].

Wittmann, Carl Friedrich. Giuseppe Verdi und seine Oper »Rigoletto« — DMZ 33, Nr. 9.

Wolzogen, H. v. Aus Richard Wagner's Schule — Türmer-Jahrbuch 1902 (Stuttgart, Greiner & Pfeiffer).

Zschorlich, Paul. Felix Weingartner und sein »Orestes« — Die Zeit 1, Nr. 21.

Buchhändler-Kataloge.

Au petit bouqin (Plessis). Paris, 23 rue de Châteaudun. — Catalogue de livres d'occasion. Einiges wenige über Musik verstreut.

Breitkopf & Härtel. Leipzig, Nürnbergerstraße 37. — Hausmusik, Orchester- und Gesangwerke für Vereine und Schulen. 16 S. 8⁰.

Liepmannssohn, Leo. Berlin, Bernburgerstraße 14. — Katalog einer hervorragend schönen Sammlung von Büchern zur Geschichte, Theorie u. s. w. der Musik und des Theaters aus der Bibliothek des verstorbenen Herrn Alfred Bovet (Valentigney). XXXI. Versteigerung, 7. und 8. April 1902. 26 S. 8⁰, 375 Nummern.

Schmidt, C. F. Heilbronn a. N., Cäcilienstraße 62. — Musikalien-Verzeichnis Nr. 301. Musik für Blas-Instrumente jeder Art, ferner für Xylophon, Glocken, Trommel, Pauken und Zithern. Unter den Stücken für Blas-Instrumente fehlen auch solche für Bassethorn, Saxophon, Englisch Horn, Helikon u. a. nicht. 94 S. 8⁰.

Stargardt, J. A. Berlin, Königin Augustastraße 22. — Katalog einer kostbaren Sammlung von eigenhändigen Briefen und Manuskripten berühmter Komponisten, Sänger und Virtuosen. Öffentliche Versteigerung: 24.—26. März, Vormittags 10 Uhr. 1782 Nummern, darunter wichtige Briefe und Musikstücke von Bach, Beethoven, Boccherini, Bortniansky, Brahms, Chopin, Donizetti, Flotow, R. Franz, Haydn, Hummel, Kreutzer, Jenny Lind, Liszt, Lortzing, Löwe, Mozart, Nicolai, Salvator Rosa, Rossini, Ru-

binstein, Salieri, Schubert, Schumann, Henriette Sonntag, Stradivari, R. Wagner, Weber, u. a.

Völcker, Karl Theodor. Frankfurt a. M., Römerberg 3. — Katalog Nr. 235. Kultur und Sittengeschichte, darunter Todtentänze S. 21, Tanz S. 57, Volkslieder S. 90.

Wiener Musik-Verlagshaus, vormals F. Rörich. Wien 1, Johannisgasse 17. — Verzeichnis der daselbst erschienenen Musikwerke für Klavier, Gesang, Kirche, Chor, verschiedene Instrumente und Musiktheorie. 51 S. 8º.

v. Zahn & Jaensch. Dresden, Waisenhausstraße 10. — Katalog Nr. 135, enthaltend eine schöne Sammlung von Werken aus allen Gebieten der Kunst. Darunter auch einiges über Musik, auch die russischen Original-Kostümbilder zu Rubinstein's Laila Ruckh, wonach die Kostüme für die Dresdener Oper, die aber 1869 verbrannten, angefertigt wurden (*M* 350).

Mitteilungen der „Internationalen Musikgesellschaft“.

Fragen und Antworten[1].

Frage.

I have recently purchased a second-hand Full Score of Beethoven's Mass in C, published by Breitkopf and Härtel in Leipzig, of which the Title-Page is as follows; —

Messa
a quattro Voci coll' accompagnamento dell' Orchestra
composta da
Luigi van Beethoven.

Drey Hymnen
für vier Singstimmen mit Begleitung des Orchesters,
in Musik gesetzt und
Sr Durchlaucht dem Herrn Fürsten von Kinsky
zugeeignet
von
Ludw. v. Beethoven.

Partitur
Bey Breitkopf & Härtel
in Leipzig.

The first lines of the 3 Hymns respectively are as follows: — “Tief im Staub anbeten wir”, “Ahnend schwingt der Glaube sich auf den Flügeln”, “Heilig, heilig, heilig nennt dich der Mund der Cherubim und der Seraphim”. Each Hymn is non-metrical. The words of the 1st Hymn are allotted to the music of the Kyrie and Gloria in excelsis; those of the 2nd Hymn to the Credo; and those of the 3rd Hymn to the Sanctus and remaining movements of the Mass.

In all the biographies of Beethoven known to me it is stated that on May 7th, 1824, through the exertions of some of the composer's friends, a Concert was given in the Kärnthnerthor Theater, Vienna, of which the Programme consisted of the following works by Beethoven, viz: The Overture “Die Weihe des Hauses”; the Kyrie, Credo, Agnus Dei, and Dona nobis of the Mass in D, *in the form of three hymns*, and the 9th Symphony. See Grove's Dictionary, vol. 1, p. 197. It will be observed that this Programme is stated to have included excerpts from the great Mass in D (completed in 1822), *sung to adapted German words* owing to the interference of the Censure and the Clergy.

Upon the foregoing facts the following questions suggest themselves: —

---

1) Fragen und Antworten in dieser Abteilung können deutsch, englisch, französisch oder italienisch geschrieben werden.

1. How comes it that the smaller Mass in C was published with the addition of the words of three German hymns? 2. Was this the usual practice of that time? 3. Is it possible that a performance of the Mass in D was originally projected, but that in consequence of its difficulty it was abandoned and replaced at the Concert by the Mass in C? Arthur Prendergast.

Ortsgruppen der IMG.

Basel.

Die hiesige Ortsgruppe veranstaltete am Sonntag den 2. März Vormittags 11 Uhr bei freiem Eintritt eine Matinée, zu der sich außer den Mitgliedern eine größere Anzahl von Musikfreunden einfand. Nach einem Vortrage des Vorsitzenden, Herrn Dr. Karl Nef, der in Kürze über die sich anschließende musikalische Darbietung orientierte, gelangte folgendes Programm zur Ausführung:

I. Italienische Kompositionen aus dem XVII. Jahrhundert. 1. *Canzon francese »La Galuppa«* für vier Streich-Instrumente (1597) von Adriano Banchieri. 2. *Arie »Mesto in sen d'un antro ombroso«* für Sopran (1650) von Giacomo Carissimi. 3. *Arie* aus dem Oratorium *S. Giovanni Battista* für Mezzo-Sopran (1676) von Alessandro Stradella. 4. *Duett* aus der Oper *S. Alessio* für zwei Soprane (1634) von Stefano Landi. 5. *Terzett »Pupilette vezzosette«* für Sopran, Alt und Baß (1678) von Giovanni Legrenzi.

II. Kompositionen von Joh. Hermann Schein (1585—1630). 6. *Suite Nr. 15* für 5 Streich-Instrumente aus dem Banchetto musicale 1617 (*Padovana, Gagliarda, Courente, Allemande, Tripla*). 7. *3 Chorlieder a capella* aus dem Venus-Kräntzlein 1609 (*»Gleichwie ein kleines Vögelein.« »Soll es denn nun nicht anders sein.« »Heulen und schmerzlich's Weinen«*). 8. *2 Terzette* für 2 Soprane und Baß aus der Musica boscareccia oder Waldliederlein 1621 (*»O grüne Wälderlein«. »Cupido klein, das Göttlein blind«*). 9. *Chor* mit Klavier-Begleitung aus den Diletti pastorali oder Hirtenlust 1624 (*»Wie kommt's, o zarte Filli mein«*).

Bestritten wurde dieses Programm dank der gefälligen Mitwirkung hiesiger Künstler und Dilettanten sowie eines kleinen ad hoc gebildeten Chores. Die wohlgelungene Veranstaltung fand beim anwesenden Publikum sowie auch in der Presse sehr erfreuliche Anerkennung. **Alfred Bertholet.**

Berlin.

Die Ortsgruppensitzung vom 19. März war nur der Erledigung geschäftlicher Angelegenheiten gewidmet: An Stelle des ausgeschiedenen Herrn Professor Dr. Fr. Zelle wird Herr Professor Richard Schmidt als stellvertretender Vorsitzender gewählt. Ferner wird der Wortlaut der auf Grund bisheriger Beschlüsse abgeänderten Statuten festgesetzt und deren Drucklegung genehmigt. Dem Kassenwart wird die nachgesuchte Entlastung erteilt. —

Diejenigen auswärtigen Mitglieder, welche auf Reisen Berlin berühren, sind in den Ortsgruppensitzungen stets willkommen und es würde mit besonderer Freude begrüßt werden, wenn einer der Herren sich bereit fände, bei solcher Gelegenheit einen musikwissenschaftlichen Vortrag über sein Spezial-Gebiet zu halten. Die Sitzungen finden in der Regel am dritten Mittwoch des Monats statt. Herr Professor Dr. O. Fleischer, Berlin W, Motzstraße 17, ist bereit, Zeit und Ort der Sitzungen auf Anfragen mitzuteilen und etwaige Anmeldungen von Vorträgen entgegen zu nehmen.

E. Euting.

Frankfurt a. M.

In der Monats-Versammlung am 24. Februar sprach Herr Theodor Gerold über Julius Stockhausen's »Sängeralphabet«.

Die kleine Schrift Stockhausen's, die eine neue Bearbeitung seiner 1872 in den »Signalen« erschienenen Aufsätze ist, hat den Zweck, zunächst den deutschen Sängern eine bestimmte und einfache Anleitung zu geben, wie die Vokale und Konsonanten

der deutschen Sprache und gewisser Fremdwörter zu behandeln sind, ferner aber zu zeigen, wie wichtig das Studium der Vokal-Einsätze und Konsonant-Ansätze für die Stimm-Bildung ist. Der Verfasser fußt auf den Errungenschaften der modernen Wissenschaft auf dem Gebiete der Anatomie, Physiologie, Akustik, Phonetik. Zugleich geht er zurück auf die Angaben der alten Gesangsmeister. Männer wie Caccini, später Tosi und andere kannten die Notwendigkeit, von Anfang an die Schüler mit Vokal und Konsonant heranzubilden. Auch in Frankreich wird im 17. Jahrhundert großes Gewicht auf das Studium der Aussprache gelegt; Bacilly zum Beispiel widmet in seinem Werke über Gesangskunst sieben Kapitel den Vokalen und Konsonanten. Die deutschen Meister lehnen sich zunächst an die Italiener an. Bei Vielen allerdings, wie bei J. A. Hiller findet man mehr Klagen über die schlechte Aussprache als positive Angaben, wie diese zu korrigieren sind. Auch später hören diese Klagen nicht auf; man lese nur die Schriften Rich. Wagner's. Zum Teil durch letzteren angeregt haben in neuerer Zeit verschiedene Gesangslehrer dem Studium der Vokale und Konsonanten besondere Aufmerksamkeit geschenkt. Bei wenigen findet man die Ausführlichkeit wieder, die wir bei Stockhausen antreffen, der für die deutsche Sprache 15 Vokale und 3 Doppellaute, und 28—30 Konsonant-Formen angiebt und bespricht.

Aber nicht nur für die Deutlichkeit und Schönheit der Aussprache ist das genaue Studium der Vokale und Konsonanten unerläßlich. Dieselben helfen uns auch die Gesetze der Stimmbildung zu verstehen. — Vermittelst der tönenden Konsonanten, wie *m* oder *n*, lernen wir den Atem anhalten, ihn korrekt verwerten. Die Beobachtung, wie die Lippen bei der Aussprache von *P-b-m* sich mehr oder weniger fest schließen, hilft uns die Thätigkeit der Stimmbänder bei den verschiedenen Registern zu verstehen. Durch den Vergleich der verschiedenen Vokale untereinander lernen wir die Kunst, den Kehlkopf beim Singen in mäßiger, tiefer Lage zu halten, u. s. w.

Stockhausen kann also mit Recht sagen: »Was die Laryngoskopie den Männern der Wissenschaft allein, oder nur wenigen von uns deutlich machen kann, zeigen ohne den Kehlkopfspiegel die Sprachelemente allen, die sich einer genauen Analyse des Alphabets befleissigen wollen.«

In unserer Zeit, wo so viel und oft Wertloses über Gesang geschrieben wird, wird die ebenso einfache wie gründliche Arbeit Stockhausen's alle interessieren und allen nützlich sein, die sich ernstlich mit Gesang befassen. **A. Dessoff.**

London.

At the Musical Association on Tuesday, 11th March 1902, Dr. Charles Maclean, to meet an unexpected vacancy, gave a discourse on "Sullivan as a National Style-builder".

A view had been advanced that the art-music of modern Europe was tending to merge itself into a single eclectic cosmopolitan style. The facts appeared just opposite, and nations appeared to be differentiating themselves. Lecturer touched on 9 present-day European schools outside, and even 4 inside, German-speaking countries. It was reasonable to suppose Gt. Britain was moving on same path. Object of this lecture was to show that Sullivan (1842—1900) was much more than the writer of agreeable music, and had in fact spent a life-time in powerfully influencing this very question, i. e. the nationalization of the art-music of his own country. To elucidate the subject, and also to show the difficulties obstructing such a task, the ingredients of national style were discussed. In the last resort, and mixed with other principles, the national airs of a country determined the nature of its art-music. The German Volkslied was described and its history sketched; this was the basis of all German formal music for at least 150 years ending with Brahms. The national airs of these isles differed from the above in every technical particular; they were uni-tonal, without thesis and antithesis, &c. They were actually antagonistic to "sonata-form" and other forms of the developed German art. Until recognition was made of this fundamental incongruity between the native material of Gt. Britain and the nett result of the most powerful of the continental schools, i. e. the Teutonic mould, Sullivan's merits could not be at all understood, nor could he be placed in history.

S. was an Irishman on father's side. On mother's side, the great-grandmother was an Italian, being born of a father named Righi and a mother with maiden name Firenzo. Whether this indicated any Jewish strain, lecturer did not know. Practically S. was a highly gifted Irishman. His father was a player on the bombardon and a military band-

master, and till 12 Sullivan received no musical instruction. He obtained Chapel Royal then for voice only. At 14 he obtained the new public Mendelssohn scholarship, and was taught first at Roy. Acad. of Music, then at Leipzig conservatorium. His compositions at neither showed any special individuality. Even "Tempest" (age 20) was in the Leipzig style of the day. This closed his 1st period, that of pupillage. The 2nd period (age 21—28), was a most brilliant septennium, in which S. developed his own individuality as orchestral writer (Irish Symphony, In Memoriam overture, Di Ballo overture), and also as cantata-writer (Kenilworth); on the other hand his oratorio (Prodigal Son) was no advance on the existing style, which had been imported from Germany. The 3rd period (age 29—43) saw development of operetta style through Trial by Jury, Sorcerer, Pinafore, and Pirates, to Mikado; Italian and French elements were eliminated and the style itself vastly improved from within. Same period saw in oratorio "Light of the World" and "Martyr of Antioch", the latter fairly emancipated from the early-Victorian style. The 4th period (age 43—50) opened with the half-oratorio half-cantata "Golden Legend", an absolutely individual work reflecting English sentiment; and ended approximately with "Ivanhoe", just not strong enough to create an English serious opera-style. The 5th period (age 52 till death) was one of contented mastery; ended with "Rose of Persia", highest development of the English operetta.

Lecturer considered the main landmarks for purposes of this lecture were: — Kenilworth (age 22), In Memoriam and the Symphony in E (24), overture "Di Ballo" (28), Mikado (43), Golden Legend (44), Macbeth music (46), Gondoliers (47), Ivanhoe (49), Foresters (50), Rose of Persia (58). Sullivan achieved his task, and established his individual standard, in orchestral music, in secular cantata, in semi-sacred cantata, and in operetta.

Discussion by Chairman (Dr. W. H. Cummings) and Mr. T. L. Southgate.

J. Percy Baker, Secretary.

Wien.

In den am 25. Januar und 22. Februar unter dem Vorsitze des Herrn Prof. Dr. G. Adler abgehaltenen Sitzungen sprach Herr Cyrill Hynais über »Vorschläge zur Hebung der musiktheoretischen Studien in unserer Zeit«. Er ging von dem leitenden Hauptgedanken der innigen Verbindung des Melodischen mit dem Harmonischen aus. Herr Hynais findet, daß die an unserem Konservatorium und ähnlichen Anstalten eingeführten Lehrbücher diesem Punkt ungenügend Rechnung tragen. So die von Richter, Jadassohn, Brosig und anderen. Solche Lehrbücher für Harmonielehre verschulden mit das mangelnde Interesse des Schülers am theoretischen Studium. Die Autoren haben es unterlassen, die in ihren Werken niedergelegten Lehrsätze in Beziehung zu bringen zu den lebendigen Kunstwerken. Anstatt die Beispiele diesen zu entnehmen, bieten die Theoretiker selbst-fabrizierte, meist schlecht klingende, unmusikalische Beispiele. Ein weiterer Übelstand unserer gebräuchlichen Lehrbücher ist, daß mit ihrer Hilfe die Erklärung vieler harmonischen Verbindungen unserer großen Meister der Tonkunst unmöglich erscheine, besonders derjenigen, welche neben und nach Richard Wagner geschaffen haben. Der Redner gab eine Reihe von Beispielen teils auf dem Klavier, teils auf der Tafel und legte die Unzulänglichkeit der Erklärungen mancher harmonischen Stelle in den Werken von Jadassohn und anderen dar. So zum Beispiel die Erklärung des zweiten und dritten Taktes im Tristan-Vorspiele von Jadassohn. Der Redner faßte die Fehler und Mängel der Lehrbücher in folgende Hauptpunkte zusammen:

1) Ungenügende Behandlung der Dreiklänge:
   a) Fehlen der Vorbereitung und Auflösung des verminderten Dreiklanges der VII. Stufe.
   b) Fehlen der Verbindung der Dreiklänge aller Stufen in Sequenzform (trotz zahlreicher klassischer Belege für beide Fälle).
2) Fehlende Behandlung des Unterschiedes zwischen dem wirklichen (vorbereitenden) und dem künstlichen (frei eintretenden) Quart-Sextakkorde.
3) Mangelhafte Behandlung der Septimenakkorde.
   a) Fehlen der Auflösung bei Terzfall, Stufe steigen, steigender Septime.
   b) Außerachtlassung der reichen Auswahl an Sequenzen von Septimenakkorden regelmäßiger und ganz freier Art, wie sie sich namentlich bei Bach vorfinden.
   c) Falsche Behandlung des Septimenakkordes der VII. Stufe, beziehungsweise seiner Auflösung.

d) Verwechselung des unvollständigen Dominant-Septimenakkordes (mit verschwiegenem Grundton) mit dem verminderten Dreiklang der VII. Stufe.

4) Alleinige Berücksichtigung der harmonischen Moll-Tonleiter behufs Akkord-Bildung — abermals trotz Bach, der gerade die melodischen Moll-Tonleitern in seiner Harmonik bei weitem bevorzugt.

5) Vollkommenstes Versagen der Lehrbücher bezüglich der harmonischen wie der melodischen Chromatik, welche mit ein paar Seiten über »alterierte Akkorde« oberflächlich und häufig grundfalsch abgethan wird.

6) Die dem Schüler das spätere kontrapunktische Arbeiten so sehr erleichternde Behandlung der Durchgangs-, Wechsel- und Hilfsnoten, sowie der Vorhalte erfolgt erst nach der Akkord-Lehre.

Nach all dem Gesagten scheint es ganz unbegreiflich, daß S. Sechter's Lehrbuch über die Fundamente, welches die gerügten theoretischen Übelstände nicht nur nicht aufweist, sondern überdies eine ganze Reihe außerordentlicher Vorzüge besitzt, von der Mehrzahl unserer Theorie-Lehrer so ganz und gar ignoriert wird. Leider weist aber auch Sechter's Lehrbuch in pädagogischer Hinsicht einen Fehler auf: es ist eine mustergiltige Sammlung von logisch-musikalischen Regel-Beispielen ohne praktische Nutzanwendung. Ein Lehrbuch der Harmonielehre muß jedoch, wenn es etwas »zur Hebung des musiktheoretischen Studiums« beitragen soll, pädagogisch eben so hoch stehen wie sachlich. Der Redner machte folgende Vorschläge:

Beibehaltung der Sechter'schen Fundamental-Theorie. Praktische Vervollständigung derselben, und zwar:

1) Die Regel-Beispiele über Dreiklänge und Septimenakkorde sind vierstimmig, die über Nonenakkorde fünfstimmig und vierstimmig auszuarbeiten.

2) Die Lehre vom melodiebildenden Elemente (Durchgangsnoten, Wechselnoten, Vorhalte, Figuration u. s. w) ist so früh wie möglich zu beginnen, also schon nach der Dreiklangs-Lehre, und durch die ganze Harmonielehre praktisch zu bethätigen.

3) Reduktion des vierstimmigen Satzes auf den drei- und zweistimmigen Satz (mittels dieser melodischen Hilfsmittel) schon bei den Dreiklängen zu beginnen.

4) Jede Regel, jeder musikalische Lehrsatz muß nicht nur an einem Regel-Beispiele gezeigt, sondern in praktischer Anwendung und in musikalischer Form erprobt werden (achttaktige eventuell sechzehntaktige Perioden, kleine Choräle). Ferner sind Belege in erster Linie aus der klassischen Litteratur für die Richtigkeit des Lehrsatzes, eventuell auch für Ausnahme-Fälle zu bringen und zu erläutern.

5) Übungen in der harmonischen Analyse mittels der Fundamental-Bestimmung. Zurückführung eines melodisch ausgeführten Satzes auf das einfache harmonische Gerippe. Vergleiche von Themen verschiedener Meister in Bezug auf das fundamentale Schema; diese Vergleiche sind insbesondere lehrreich bei Themen, die bei gleichem fundamentalen Schema ganz verschiedenen Empfindungs-Gehalt aufweisen.

6) Ergänzung der Sechter'schen Fundamental-Theorie durch Rücksichtnahme auf die harmonischen Errungenschaften der Neuzeit (Wagner), die sich namentlich in der freieren Behandlung der Dissonanzen äußern und in der Chromatik selbst Sechter's ausführliche Behandlung derselben nicht als ausreichend erscheinen lassen (chromatische Veränderung des Fundamentes).

7) Unterschied zwischen Vokal-Satz (strenger Satz) und Instrumental-Satz (freier Satz).

Von der Durchführung dieser Vorschläge erwartet der Redner ein steigendes Interesse des Schülers für den Unterricht in der Harmonielehre und in weiterer Folge »die Hebung der musiktheoretischen Studien«.

Bei Eröffnung der Diskussion, welche der Obmann, Herr Professor Dr. Guido Adler führte, gab letzterer seine Zustimmung zu der Ansicht, daß Sechter's Fundamental-Theorie noch immer und wohl bleibend die Grundlage unserer harmonisch-theoretischen Auseinandersetzungen sein könne. Allein Professor Adler vermißt in dem Vortrage vorerst die Heranziehung einiger wichtigen Beiträge zu weiterem Ausbau unserer Harmonielehre; so besonders die von Professor Hugo Riemann in Leipzig, welcher auf dem Gebiete der alterierten Akkorde weiter geschritten sei. Immerhin werde es noch einige Zeit dauern, bis die harmonischen Errungenschaften der nachklassischen Zeit in richtiger Weise theoretisch gefaßt sein werden. In diesem Falle zeige uns ja die Geschichte der Theorie überhaupt, wie sie erst in längeren Zeit-Intervallen der Praxis nachfolge. Allein man dürfe von der Harmonielehre auch nicht zu viel erwarten und verlangen. Vieles, was der Redner vorgebracht

habe, gehöre gar nicht in das Gebiet der Harmonielehre, sondern in das des Kontrapunktes, dem überhaupt eine wichtigere Rolle im theoretischen Unterrichte zufalle, als der Harmonielehre. Gewisse Stellen in den Meisterwerken (besonders der altklassischen Kunst) seien gar nicht durch die Harmonielehre zu erklären. Professor Adler weist zum Beispiel auf den Eingangs-Doppelchor der »Matthäus-Passion« von J. S. Bach. Die Frage der Reform unserer musiktheorotischen Studien sei überhaupt viel allgemeiner zu fassen. Diesen Anschauungen schloß sich in der Diskussion auch Herr Dr. Karl Nawratil an. Er behauptet, daß die Harmonielehre im theoretischen Unterricht eine ganz untergeordnete Rolle spiele. Man könnte ihrer sogar ganz entbehren, da der Kontrapunktiker nicht mehr brauche als Dreiklänge und Sextakkorde und mit diesen vollkommen auskommen müsse. Die Komposition auf Grund der Harmonielehre allein wäre eine sehr dürftige. Auch er ist der Ansicht, daß polyphone Sätze nicht nach Sechter'schen Prinzipien zu erklären wären, und führt als weitere Belege an das »Schicksalslied« von Johannes Brahms und den Mittelsatz der »Fmoll-Phantasie« von Chopin. Wenn das Niveau des musiktheoretischen Unterrichts gehoben werden soll, so könnte dies nur geschehen durch eifrige Pflege des strengen Satzes und eingehende Exegese der Meisterwerke, wie sie in den Übungen an der Wiener Universität eingeführt sind. **O. Koller.**

Meßkataloge.

Als Ergänzung zu K. A. Göhler, »Die Meßkataloge im Dienste der musikalischen Geschichtsforschung« in den Sammelbänden der IMG. Jahrgang III, Heft 2 diene die Mitteilung, daß Nr. 151 des Verzeichnisses: »Felicianus, Psalmodia vespertina Deo ... semper virgini ... sacrata, atque à 3 vocib. concenta a F. Feliciano Suevi ... Ord. Min ... Lib. IV. Lucernae David Haut 1642« in der Vox I und II in der Königl. Hof- und Staatsbibliothek zu München sich befindet.

Königl. Bayr. Hof- und Staatsbibliothek.
Musikalische Abteilung. Dr. Schulz.

Neue Mitglieder.

Bauermeister, Fräulein Adelheid. Kreuzstraße 3b II, Leipzig.

Hug, Gebrüder & Co., Musikalienhandlung. Basel.

Keach, Miß M. A. 38 Benevolent St., Providence. Rhode Island. U.S.A.

Martienssen, Carl Adolf, stud. phil. et mus. Leipzig.

Middelschulte, Wilhelm. 3232 Park Avenue. Chicago, Ill. U.S.A.

Ochs, Professor Siegfried. Bendlerstraße 8, Berlin.

Voigt, Max. Grassistraße 29 pt., Leipzig.

Änderungen der Mitgliederliste.

Eisenstadt, Abraham, Kantor in Berlin, jetzt Krausnickerstraße 5.

Krohn, Ilmari, Dr. phil. in Helsingfors (Finnland), jetzt Wladimirinkatu 45.

Pochhammer, Ad. in Frankfurt a. M., jetzt Direktor der Aachener Hochschule für Musik. Vereinsstraße 7, Aachen.

Prüfer, Dr. A. in Leipzig, jetzt Professor.

Verein Bremischer Musikfreunde. Vertreter jetzt G. Rasgow. Domheide 3. Bremen.

Druckfehler.

Im Februar-Heft ist auf Seite 178, Zeile 4 von oben zu lesen: in **seinem** Werke.

Ausgegeben Anfang April 1902.

Für die Redaktion verantwortlich: Professor Dr. O. Fleischer, Berlin W., Motzstr. 17.
Mitverantwortlich: Dr. H. Abert, Berlin, Lützowplatz 14.
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig.





2. Ortsgruppen mit ihren Vorständen.

Ann Arbor, Mich.: Prof. *A. Stanley*.
Basel: Dr. *Karl Nef*.
Berlin: Major a. D. Dr. *O. Körte*.
Bern: Prof. Dr. *A. Thürlings*.
Bonn: Dr. *L. Scheibler* Göbenstr. 4.
Breslau: Prof. Dr. *J. Schäffer*.
Brüssel: Direktor Prof. *Aug. Gevaert*.
Cambridge, Mass.: Miss *A. C. Fletcher*, Harvard University.
Darmstadt: Privatdozent Dr. *W. Nagel*.
Düsseldorf: Musikdir. Prof. *Buths*.
Essen: *L. Riemann*.
Etschmiadzin: Archimandrit *K. Keworkian*.
Frankfurt a. M.: Dr. *Frank L. Limbert*, Cronbergerstr. 8.
Genf: Direktor *C. H. Richter*, 4 Boul. helvétique.
Hamburg: Prof. *E. Krause*, Neust. Fuhlentwiete 78.
Hannover: Musikdirektor *K. Weigel*, Veilchenstrasse 2 a.
Heidelberg: Prof. Dr. *Ph. Wolfrum*.
Helsingfors: Direktor Dr. *M. Wegelius*, Unionsgatan 17.
Kassel: Hofkapellmeister Dr. *Franz Beier*.
Königsberg, Ostpr.: vacat.
Kopenhagen: Dr. *A. Hammerich*, St. Blichersvej 18, F.
Leipzig: Privatdozent Dr. *Arthur Prüfer*.
London: Musical Association, President: Sir *Hubert Parry*.
Lübeck: Musikdirektor Prof. *C. Stiehl*.
Mailand: Bibliothekar *E. de Guarinoni*.
München: Professor Dr. *A. Sandberger*, Prinzregentenstrasse 48.
St. Petersburg: Excellenz Baron *C. von Stackelberg*.
Strafsburg i. E.: Prof. Dr. *Fr. Spitta*, Schwarzwaldstr. 4.
Stuttgart: vacat.
Tiflis: Kaiserl. Russ. Musikdirektor *Basil Korganow*.
Warschau: Warschauer Philharmonie (Filharmonii Warszawskiej).
Winterthur: Dr. *E. Radecke*.
Wien: Prof. Dr. *G. Adler*, XIX/I. Cottage, Lannergasse 9.

3. Central-Geschäftsstelle.

Vorsitzender: Prof. Dr. O. Fleischer, Berlin W. 30, Motzstr. 17.
Kassirer: Breitkopf & Härtel, Leipzig, Nürnbergerstr. 36.

Sekretär: Dr. *J. Wolf*.
Beisitzer: Major Dr. *O. Körte*.
Dr. *H. Abert*.
Dr. *E. Euting*.

Korrespondierende Mitglieder:
für **England:** Dr. *Ch. Maclean*, London.
- **Frankreich:** Professor *L. Dauriac*, Paris.
für **Österreich:** Dr. *R. Hirschfeld*, Wien.
- **Rufsland:** Redakteur *N. F. Findeisen*, St. Petersburg.
- **Skandinavien:** Dr. *A. Hammerich*, Kopenhagen.
- **Vereinigte Staaten von Amerika:** Prof. *A. Stanley*, Ann Arbor (Mich.).

4. Kartell-Vereine:

Musical Association in London, President: Sir *Hubert Parry*.
Vereeniging voor Noord-Nederlands Muziekgeschiedenis, Voorzitter: *D. F. Scheurleer*, Haag.



Die vierte Mitglieder-Liste ist erschienen.





ZEITSCHRIFT

DER

INTERNATIONALEN MUSIK-GESELLSCHAFT

Jahrgang III * Heft 8

Mai 1902.

INHALT



LEIPZIG

DRUCK UND VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL.




Die

Internationale Musikgesellschaft

besteht gegenwärtig aus folgenden Abteilungen:

1. Sektionen.

Belgien: Direktor des Kgl. Konservatoriums Professor *A. Gevaert*, Brüssel.
Direktor des Kgl. Konservatorium-Museums *V. Mahillon*, Brüssel-Boitsfort, Villa Matvic.

Dänemark: Dr. *A. Hammerich*, Kopenhagen F., St. Blichersvej 18.

Deutschland, und zwar in

Baden: Professor Dr. *Ph. Wolfrum*, Heidelberg.

Bayern: Professor Dr. *A. Sandberger*, München, Prinzregentenstr. 48.

Elsafs-Lothringen: Professor Dr. *F. Spitta*, Straßburg, Schwarzwaldstr. 4.

Norddeutschland: Professor Dr. *O. Fleischer*, Berlin W., Motzstr. 17.
Excellenz Freiherr D. Dr. *R. v. Liliencron*, Schleswig.
Professor Dr. *C. Stumpf*, Berlin W., Nürnbergerstr. 14/15.

Sachsen: Professor Dr. *H. Kretzschmar*, Gaschwitz bei Leipzig.

Württemberg: vacat.

Finnland: Direktor des Musikinstitutes Dr. *M. Wegelius*, Helsingfors.

Frankreich: Professor Dr. *L. Dauriac*, Paris, 6 rue Val de grâce.
P. A. Dechevrens, O. J., Paris, 26 rue Lhomond.
Professor *M. Lussy*, Paris, 73 boulevard Beaumarchais.
Professor *A. Pougin*, Paris, 135 faubourg Poissonnière.

Grofsbritannien u. Irland: „English Committee of the Internationale Musikgesellschaft":
Sir *Hubert Parry*, President,
Mr. *Otto Goldschmidt*, Vice president,
MM. *Bridge*, *Cummings*, *Hadow*, *Mackenzie*, *Maclean*, *Maitland*, *Mc Naught*, *Niecks*, *Prout*, *Squire*, *Stanford*, *Taylor*.

Italien: Bibliothekar am Kgl. Konservatorium Professor *E. de Guarinoni*, Mailand.
Dr. *J. Wolf*, Berlin W., Augsburgerstr. 80.

Niederlande: *D. F. Scheurleer*, Haag.
Dr. *M. Seiffert*, Berlin W., Gőbenstr. 28.

Österreich: Professor Dr. *G. Adler*, Wien XIX/I. Cottage, Lannergasse 9.

Ost-Indien: Dr. *A. M. Pathan*, Musician to H. H. the Maharaja, Baroda.

Rufsland (europäisches): Kommission zur Ausarbeitung der Statuten für die Sektion: *Serge Juferoff*, *Liberius Sacchetti* und Excellenz Baron *C. von Stackelberg*, St. Petersburg.

Schweden: Dr. *Svedbom*, Sekretär der Kgl. Musik-Akademie, Stockholm.

Schweiz: Direktor der Akademie der Musik *C. H. Richter*, Genf, 4 Boulevard helvétique

Spanien: Académico und Professor *F. Pedrell*, Madrid, San Quintin 4.

Vereinigte Staaten von Amerika: Professor Dr. *A. Stanley*, Ann Arbor (Mich.).
Miss *Alice C. Fletcher*, Harvard University, Cambridge (Mass.).

Fortsetzung auf der 3. Umschlagseite.




ZEITSCHRIFT

DER

INTERNATIONALEN MUSIKGESELLSCHAFT.

Heft 8. **Dritter Jahrgang.** **1902.**

Erscheint monatlich. Für Mitglieder der Internationalen Musikgesellschaft kostenfrei, für Nichtmitglieder 10 ℳ. Anzeigen 25 ₰ für die 2gespaltene Petitzeile. Beilagen 15 ℳ.

Zur Lehre der Tonbildung auf dem Klavier.

Eine Anregung.

In dem Klavierspiel eines wahrhaft großen Künstlers scheint mir der geheimnisvoll bestrickende Klang des Instrumentes und der Adel der Bewegungen, die ihn hervorbringen, in der Beziehung von Wirkung und Ursache zu stehen. Ja noch mehr: Beide sind vielleicht ein und dasselbe, ausgehend von einem über ihnen stehenden Dritten, nämlich der eigentümlichen psychischen Intuition, der die Technik nur noch Mittel zum Zweck ist, sich in Tönen ausströmen zu lassen. Alles ist dabei Schwung, Elastizität, Rundung; nirgends Ecken, Kanten in den Bewegungen, und selbst in der Entwicklung höchster Kraft nichts von Starrheit, weder der Bewegungen noch des Klanges. Immer fallen die Töne gleichsam wie Tropfen und zwar mit weniger oder mehr Kraft, je nach der Schwere, deren die Fingerspitzen auf scheinbar rätselhafte Weise teilhaftig werden. Und dieser Fall zeigt sich auch in den Bewegungen der Arme und Hände. Sie werden geworfen, fallen, erheben sich von neuem und bleiben so in einem fortgesetzten Schwunge, dessen Kurven undefinierbar scheinen. Nur das eine ist sicher: es sind Kurven, keine gebrochenen, eckigen Gebilde.

Ist dieser vollendete Klang das Resultat jener Methode, die die einzelnen Finger Stunden, Tage, Monate, Jahre hindurch üben läßt, auf daß sie geschmeidig, kräftig, unabhängig, weitspannig werden; die die Hand- und Armhaltung in eine bestimmte Schablone zwängt; die vorschreibt, daß die Finger zu heben und niederzuschlagen sind, und dergleichen mehr? Erreicht man denn in der That durch Fingerübungen eine größere Schnelligkeit der Tonfolgen? Und wenn es der Fall, bedürfen wir dieser gesteigerten Schnelligkeit? Oscar Raif hat in seiner Studie über

die »Fingerfertigkeit beim Klavierspiel«[1]) nachgewiesen, daß eine normale Hand an sich, ohne besondere Übung, an Schnelligkeit der Tonfolgen weit mehr leistet, als jemals gefordert wird. Fingerübungen für diesen Zweck sind also überflüssig, aber sie sind — so behauptet man — unentbehrlich zum Ausgleich der Kraft, die freilich, wenn man alle Finger aufsetzt und nun jeden Finger einzeln hebt und niederschlägt, bei dem 4. und 5. Finger erheblich geringer ist, als bei den anderen. Erzielt man indes auch durch die angestrengteste Übung wirklich einen nennenswerten Erfolg in dieser Beziehung? Jedenfalls führen in dem Spiele des Künstlers ganz andere Dinge jenen Ausgleich der Kraft herbei. Und die Spannweite der Hand beziehungsweise der Finger? Eine kleine oder engspannige Hand bleibt eine solche; Spannübungen erweitern ihre Greifgrenze nur minimal und gefährden dabei die Hand.

Die großen Klang- und Passagen-Virtuosen scheinen, wenn sie wirklich nach der alten Fingerübungs-Methode ausgebildet wurden, ihre Leistungen nicht eben dieser Methode zu verdanken, sondern sie sind trotz derselben geworden, was sie sind, indem sie sich intuitiv frei machten von dem Zwange derselben. War dieser Zwang nötig? Ja, war er nicht geradezu schädlich, mindestens als ein Umweg, und in erhöhtem Maße für alle die, welche nicht jene Gabe der Intuition besitzen, Künstler wie Dilettanten?

Ich meinerseits stehe nicht an zu behaupten, daß alles, was wir heute unter Finger-Übungen verstehen, als zwecklos und schädlich gänzlich zu verwerfen ist. Aber freilich muß dafür etwas Anderes eintreten. Dieses Andere nun, daß ich als praktisch erkannt habe — in eigener 20 Jahre langer Erfahrung und Lehrpraxis — will ich versuchen, in Folgendem auseinander zu setzen, freilich wohl bewußt der Schwierigkeiten, die aus der Auflehnung gegen eingewurzelte Praktiken erwachsen. Ich selbst verdanke nicht nur die ersten Anregungen, sondern auch die Möglichkeit, sie in die Praxis zu übertragen, einem Mann, der sich die Ergründung der Klangbildungs-Gesetze für das Klavier zur Lebens-Aufgabe gemacht hat, dem zur Zeit in Chicago lebenden Amerikaner Fr. Horace Clark. Auf seine Forschungen haben sich die folgenden Auseinandersetzungen aufgebaut. Auch befinde ich mich mit verschiedenen Gedanken E. Caland's in ihrer Schrift »Die Deppe'sche Lehre des Klavierspiels« in Übereinstimmung, wenngleich wir, wie ersichtlich werden wird, in den Haupt-Punkten auseinandergehen.

Grundsätzlich und absolut mit der alten Fingerübungs-Methode brechen heißt: jegliche einseitige Bethätigung irgend einer Muskelgruppe

1) Beiträge zur Akustik und Musikwissenschaft (herausgegeben von C. Stumpf), 1901. Heft 3.

verwerfen, dafür aber Raum schaffen für die Entfaltung der den spielenden Gliedern (Fingern) innewohnenden Bewegungsfähigkeit; also jedes Hindernis fern halten, das sich ihr willkürlich oder unwillkürlich in den Weg stellt, und den nötigen Ausgleich der Kraft herstellen lediglich durch die Regulierung des Gewichts, das die Endpunkte der sich bewegenden Organe, nämlich die Fingerspitzen zu tragen haben. Der Arm ist ein zusammenhängendes System von Gelenken, Muskeln und Sehnen, das die Eigenschaft besitzt, sich schwebend in gegenseitiger Unterstützung der Muskelgruppen zu tragen, — ganz anders wie etwa eine Eisenkette, die, an ihren Enden aufgehängt, durch die Last ihrer toten, einander nicht stützenden Glieder die Form eines nach unten gesenkten Bogens annimmt. Stützt man die Finger auf die Tasten, so ist der Arm im stande, durch einen undefinierbaren Vorgang auf Geheiß des Willens schwebend zu verharren, ohne daß sich dabei die geringste einseitige Anspannung gewisser Muskeln, weder des Ober- noch des Unterarms, noch der Hand bemerklich macht. Die Schwere nun, mit der die Fingerspitzen die Tasten belasten, ist größer oder geringer, je nachdem der Wille dies beabsichtigt. Will er die Last vermindern, so veranlaßt er die Rückenmuskeln, mehr Gewicht auf sich und damit von den Fingerspitzen ab zu nehmen; will er die Last verstärken, so tritt das Umgekehrte ein.

Dieser passive Druck nun vermag zwar die Taste des Klaviers herunterzudrücken, ist aber nicht im stande, die Mechanik des Hammers zum Schlag gegen die Saite zu veranlassen. Hierzu bedarf es noch des Falls, und um letztern hervorzubringen, des Wurfs.

Unter Wurf verstehe ich die Doppel-Bewegung des Hochwerfens und Niederfallens des Arms. Den Wurf können wir uns so vorstellen, daß wir durch unsere Rückenkraft und zwar einzig und allein durch diese den lässig im Schooß ruhenden, willenlosen Arm im Schwunge hoch werfen, um dann das in den Fingerspitzen wirkende Gewicht desselben auf die Tasten niederfallen zu lassen. Ich kann nicht genug betonen, daß nur die Rückenmuskeln dabei aktiv sein dürfen, während die Muskelgruppe des Arms und der Hand in passivem Zustand verharrt. Ein jeder Wurf verursacht ein leichtes Heben und Senken der Schulter.

Die Stärke, in der die Fingerspitzen aufschlagen (und dementsprechend die Stärke des Tones), hängt im Wesentlichen von dem Gewicht ab, das die Rückenmuskeln auf sich nehmen oder abgeben. Sie kann aber auch — so weit ich das verstehe — bestimmt werden durch die Fallhöhe des Wurfs und durch eine Kombination beider Vorgänge, die ihrerseits wiederum auf die Farbe des Klangs von gewissem, schwer zu definierendem Einfluß ist.

Beim Fortissimo sowie bei großen Sprüngen wird dieses Werfen jedem notwendig und natürlich erscheinen, aber auch noch bei der kleinsten

Figur, beim Pianissimo, beim Legato und in der Cantilene, oft sogar für jeden einzelnen Ton ist es unentbehrlich. Beschränken wir uns dort, wo scheinbar die bloße Fingerkraft ausreicht, auf diese, — und das ist die gebräuchliche Praxis, — so werden wir den Unterschied im Klange sehr schnell bemerken und das Ziel einer einheitlichen Tonbildung nie erreichen.

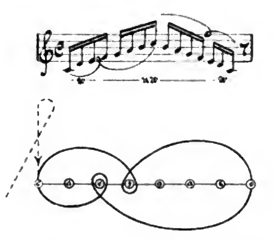
Durch den Wurf kann ein Finger eine Taste treffen, ebenso zwei Finger zwei Tasten, also Terzen, Sexten, Oktaven u. s. w., beziehungsweise mehrere Finger entsprechende Akkorde. Aber ein Wurf kann nicht nur ein gleichzeitiges Intervall, sondern auch eine Tonfolge bewirken, ein Nacheinander von 2—5 ev. 6 Tönen. Bei Tonfolgen hat man zweierlei Würfe zu unterscheiden: den einfachen Wurf, der ein einmaliges Heben und Senken der Schulter verursacht, (bezeichnet mit W.) und den Umkehrungs-Wurf, der ein zweimaliges Heben und Senken verursacht (U. W.)

zum Beispiel: *C*-dur-Tonleiter besteht aus: einfacher Wurf (W.) *c d e*, Umkehrungs-Wurf (U. W.) *f g a h c* und deren Umkehrung *h a g f*, einfacher Wurf (W.) *e d c*.

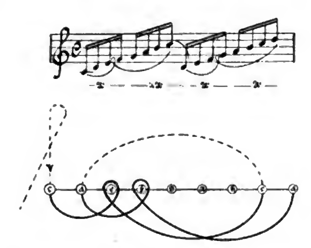
Das Klavierspiel besteht nach meiner Anschauung eben in nichts anderem, als in dem geschickten Aneinanderreihen oder Wiederauffangen solcher Würfe, wodurch jegliches Passagenwerk, mag es nun aus Tonleitern, Arpeggien oder den verwickeltsten Tonfiguren bestehen, gebildet werden kann. Bei gebundenen Passagen sind die Würfe nur so hoch auszuführen, daß bei jedem Wurf der letzte Finger noch die Bindung mit dem nächsten vermitteln kann.

Bei allen längeren Tonfolgen nun, die über einen Wurf hinausgehen, tritt ein neues Moment hinzu. Durch die horizontale Anordnung der Tastatur scheinen wir zu horizontalen Seiten-Bewegungen gezwungen zu sein, wie sie die alte Technik gebraucht und gebrauchen muß. Seitenbewegungen des Unterarms aber, die nur möglich sind durch den aktiven Gebrauch der Oberarm-Muskeln, müssen wir als einseitige Bethätigung einer einzelnen Muskelgruppe verwerfen. Als Ersatz dafür tritt ein, daß der durch Werfen in schwingende Bewegung versetzte Arm nebst Hand und Fingern Kurven beschreibt, die eine Fortbewegung über die horizontale Klaviatur ohne jeglichen einseitigen Muskelgebrauch ermöglichen.

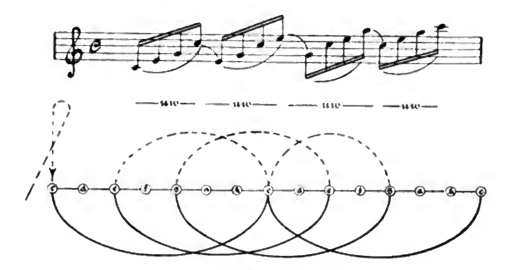
Vielleicht gelingt es mir, durch folgende Notenbeispiele die aus den Würfen sich ergebenden Kurven-Bewegungen zu veranschaulichen. Die Bewegungen, die eine Tonfolge bewirken, sind durch zusammenhängende Linien und die, welche den ersteren nur als Verbindungen dienen, durch punktierte Linien gekennzeichnet.



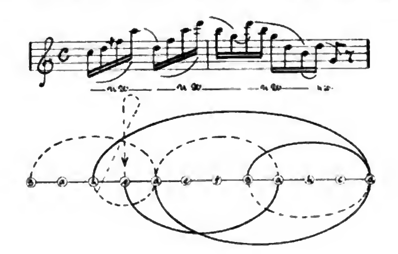
besteht aus: W: *c d e.* U. W: *f g a h c h a g f.* W: *e d c.*



besteht aus: W: *c d e.* U. W. *f g a h c* und der Verbindung zurück nach *d* — u. s. w.



besteht aus: U. W: *c e g c* nebst Verbindung zurück nach *e.* U. W: *e g c e* nebst Verbindung zurück nach *g* u. s. w.



besteht aus:
U. W: *c d fis a* nebst Verbindung zurück nach *d*,
U. W: *d fis a d* nebst Umkehrung *h g*,
U. W: Verbindung nach *d* und *h g d h*,
U. W: Verbindung nach *d* und zurück nach *g*.

Aus der Anlage unserer Muskulatur, die die Drehung des Armes von außen nach innen als die natürliche vorschreibt, ergiebt es sich von selbst, daß die durch die Würfe hervorgerufenen Bewegungen von der Mitte des Instruments nach außen untere, von außen nach der Mitte obere Kurven beschreiben.

Also ich wiederhole: Aus der ununterbrochenen Kette solcher Würfe besteht das Klavier-Spiel. Schwung und Rundung sind seine Charakteristiken, und ihnen entsprechen die auch ästhetisch befriedigenden, unabsichtlichen Bewegungen der großen Künstler. Besonders wichtig aber ist das psychische Moment der Entlastung des Gehirns, welche durch das Aufhören des aktiven, spezifischen Finger-Anschlags gewonnen wird, und der damit verbundenen Kraft-Ersparnis. Früher waren für die Tonfolge *c d e f g* auf- und abwärts, also *c d e f g f e d c*, zu jedem Ton 2 Muskelbewegungen — das Heben- und Niederschlagen des Fingers — erforderlich, das heißt 18 Muskelbewegungen für 9 Töne. Für uns sind diese 9 Töne nichts anderes als 1 Umkehrungs-Wurf. Entsprechende Erleichterung tritt bei jeder anderen Ton-Figur ein.

Welchen Einfluß hat nun diese Technik auf den Klang? Wir haben es mit einer einzigen Bewegungsform zu thun, die aus der in der Rücken-Muskulatur lokalisierten Kraftquelle fließt. Immer ist es der Schwung des ganzen Arms, der, einheitlich bewegt, in seinen einzelnen Gliedern absolut willenlos und nachgiebig die Kraftübertragung auf die Tasten in ähnlicher Weise übermittelt, wie dies Helmholtz[1] bezüglich der Klavier-Mechanik selbst beschreibt. Nirgends wird dieser kontinuierliche Schwung

1) Lehre von den Tonempfindungen.

durch Ecken unterbrochen, die ihrerseits aus dem guten Klange herausfallende, sich in der Erzeugung störender Obertöne äußernde Bewegungs-Formen bewirken würden. Überall ist gleichsam willenloser Fall, nicht absichtliche Einzelbewegung; die Töne fallen oder perlen wie die Tropfen eines Springbrunnens. Je mehr es gelingt, die gesamten Arm-Muskeln passiv zu erhalten und nur die vom Rücken zu regulierende Schwere des Gesamt-Arms wirken zu lassen, um so schwingender wird die Bewegung, an der sich nicht nur ein Teil der Arm-Muskeln, sondern der ganze Arm mit Schulter und vielleicht auch Rücken-Muskeln beteiligen, und um so idealer wird der Klang. Andrerseits, je straffer wir die Muskulatur, — nicht etwa teilweise, sondern im Ganzen — zusammenziehen, um so fester, stählerner wird er sein, und je mehr wir das ganze Gewicht in der Fingerspitze zur Wirkung bringen, um so vollkommener wird die Beherrschung sein, sowohl des Klanges, der Technik, wie der Kraft.

Diese Einheitlichkeit der Tonbildung ist also durchaus nicht gleichbedeutend mit Farblosigkeit, sondern gewährt große Ausdrucks- und Modulationsfähigkeit, löst dabei gleichzeitig die bisher größte Schwierigkeit, Legato und Gleichmäßigkeit zu erzielen.

Bezüglich des Staccato im schnellsten Tempo, sowie des Trillers schließe ich mich E. Caland an. Beides scheint in der That dadurch zu stande zu kommen, daß die Rücken-Muskeln »den Arm in eine Art regelmäßiges Zittern versetzen, wodurch bei jeder kleinen Erzitterung ein Ton hervortritt. Ebenso der Triller, indem man die Hand vermöge der Rückenkraft hin- und herwirft — schüttelt.«

Unzweifelhaft erfordert unsere Technik eine bemerkenswerte psychische Arbeit, die freilich — wenn zur Gewohnheit geworden — als solche kaum noch erkennbar ist. Psychisch arbeiten heißt hier: erstens, die Muskel-Thätigkeit unseres Organismus empfinden, kontrolieren und beherrschen. Erst dies setzt uns in den Stand, die Würfe so zu gestalten, daß neben der technischen Ausführung die beabsichtigte ästhetische Wirkung von selbst folgt. Zweitens aber fällt der psychischen Arbeit die Aufgabe zu, die aus den Würfen resultierenden Kurven zu erkennen, da ihre Art und Form mit der praktischen Ausführung, sowie auch mit Rhythmus und Phrasierung in Wechselwirkung stehen. Die Kurven bilden gleichsam die Geleise, in denen sich die Tonfolgen abrollen.

Ziel und Resultat dieser Untersuchungen fasse ich in folgendem Satz zusammen: Die Tonbildung ist, weil abhängig vom Zustande der Muskulatur des Arms vom Schultergelenk bis zur Fingerspitze, lehrbar und nicht nur Sache der individuellen Begabung und des Genies.

Nicht unerwähnt lasse ich, daß die vielen krankhaften Zustände der Muskulatur, sowie fast jegliche Ermüdung der Arme und Hände, die sich bei der bisherigen Art des Übens so leicht einzustellen pflegen, bei unserer

Art aufhören. Denn diese läuft nicht wie jene — beispielsweise in dem widernatürlichen Heben der Finger — der natürlichen Anlage der Muskulatur zuwider, sondern entspricht ihr bis ins kleinste.

Zu erschöpfen vermag ich hier den Gegenstand nicht, daher nur noch einiges über Unterricht und Üben. Kindern sage ich grundsätzlich nichts von dem psychischen Vorgange. Ihr Gehör und ihre Muskulatur folgen noch intuitiv der Psyche; man sieht es schon an der Weichheit und Grazie ihrer Bewegungen. Benutzt man das noch unverdorbene Ohr und den natürlichen Muskel-Instinkt des Kindes, so erspart man ihm viel Quälerei. Erwachsene dagegen müssen von vornherein jene bewußte psychische Arbeit leisten, von der ich oben gesprochen. Da es nun aber leichter ist, kurze, schnelle Tonfolgen zu werfen, als lange, langsame, so muß, im Gegensatz zu der alten Methode, die Übung mit ersteren beginnen, um nach und nach zu den langsamen überzugehen, — etwa so, wie man erst lernen muß, ein Gewicht, das man in schnellem Tempo durch Schwingen leicht in centrifugale Bewegung bringt, in langsamem Tempo schwingend zu erhalten. Das Beginnen mit dem schnelleren Üben bringt die Lernenden im Anfang erstaunlich schnell vorwärts; sobald sie den Schwung erfaßt haben, empfinden sie auch sogleich die erlösende Befreiung vom alten Zwange; und wenn sie gelernt und begriffen haben, erst einzeln, dann kontinuierlich zu werfen, wird diese der Natur abgelauschte Bewegung sehr schnell Gewohnheit. Während der ersten Übungen tritt zwar das ästhetische Hören zurück; sind aber die ersten Schwierigkeiten überwunden, so zwingt den Schüler das erwachende Klangurteil von selbst zum langsamen Üben, das ja die unentbehrliche Grundlage für jede Kunstleistung ist.

Das quantitative Üben noch unverstandener Formen halte ich für sehr hinderlich, da es falsche Muskel-Bewegungen anerzieht. Das Üben solcher Figuren, die man bewußt beherrscht, schärft die Feinfühligkeit für das Erkennen des normalen Muskel-Zustandes und befähigt zum fortschreitenden Erfassen neuer bezw. schwierigerer Figuren.

Zum Schluß möchte ich noch meinen Lehrer Ludwig Deppe[1] erwähnen, der es wie Wenige verstanden hat, in seinen Schülern das Suchen nach dem Ton-Ideal zu wecken. Er lehrte uns schon den »freien Fall«, den »absichtslosen Fall des Tropfens«; jedoch zum Bruch mit der alten Fingerübungs-Theorie war er noch nicht hindurchgedrungen.

Hamburg. **Tony Bandmann.**

---

1) Alles das, was H. Klose in seiner Broschüre »Die Deppe'sche Lehre des Klavierspiels« über Methode, Loslösung vom Persönlichen, Aufhebung der direkten Willens-Äußerung, Absichtslosigkeit sagt, unterschreibe auch ich voll und ganz.

Three Forgotten Waltzes by Schubert.

In looking over a volume of dance-music preserved in the British Museum, I have come across two works which are of some interest as containing three short compositions of Schubert's which seem hitherto to have been overlooked. Their titles are as follows: —

(I). Moderne Liebes-Walzer | für das | Piano-Forte. | No. 397 — Pr. 12 gl. Gar leicht sind Herz und Hand vermählt,—WennVäterchen die Thaler zählt. | Eigenthum der Verleger | Wien bey Sauer & Leidesdorf. | — In the centre is a lithograph of a young man in spectacles embracing a young woman, whose father is seen in the background emptying a bag of money on a table.

(II). Neue Kraehwinkler Taenze | für das Piano-Forte | No. 398—Pr. 12 gl. | Eine Krähwinkler Dame eröffnet den Ball mit einem Deutschen | Eigenthum der Verleger | Wien bey Sauer & Leidesdorf. | — A lithograph represents the Krähwinkel lady, in 18th century dress and powdered hair, pulling open a large ball which has been cut by her German partner.

Each work is in oblong folio size. The "Moderne Liebes-Walzer" consist of 8 numbers and a coda, the composers of which are as follows: — (1) F. Schubert, (2) I. Lachner, (3) J. Fischhof, (4) J. Lanz, (5) M. J. Leidesdorf, (6) A. Sowinsky, (7) J. v. Gyika, (8) Fr. Lachner. The "Krähwinkler-Tänze" are shorter and less elaborate; they are twelve in number and the composers' names are: — (1) F. Schubert, (2) M. J. Leidesdorf, (3) v. Gyika, (4) J. Fischhof, (5) C. Braun, (6) J. Lanz, (7) J. Lachner, (8) F. Lachner, (9) M. J. Leidesdorf, (10) Randhartinger, (11) F. Schubert, (12) Randhartinger.

The publishers' numbers would probably enable the exact date when these works appeared to be ascertained, but in the absence of information on this point the conjecture is probably not far wrong that they were issued between 1824 and 1826. As has been seen, the dances were written by Schubert and other young musicians living at Vienna. Ignaz Lachner, one of the youngest of the group, came to the Austrian capital in 1824, and Schubert's connection with Sauer and Leidesdorf seems to have ended in 1826. Similar collections containing dances by Schubert, a list of which will be found on p. 258 of Nottebohm's "Thematisches Verzeichniss der im Druck erschienenen Werke von Franz Schubert" (1874), were issued by Sauer and Leidesdorf in 1823, 1824, 1825, and 1826; those in the first and last years being expressly produced for the Carnival, and it does not seem improbable that the two

collections unearthed in the British Museum were prepared for the same purpose.

It is a curious fact that the figure of the young man in spectacles on the "Moderne Liebes-Walzer" bears so strong a likeness to Schubert that it is impossible not to believe that the artist intended it for a portrait. The head, with its curly hair, short whiskers, and spectacles, is unmistakeably that of Schubert; though the body is much too slim to represent that of the round-shouldered stumpy little composer. If the lithograph is meant for a portrait of Schubert, it was probably done as a Carnival joke. As to the strangely-named "Krähwinkler Tänze", an allusion is evidently intended to Kotzebue's comedy "Die Deutschen Kleinstädter", the scene of which is laid in the imaginary country-town of Krähwinkel. "Krähwinkler-Tänze" may therefore be translated as "Old-fashioned, provincial dances". It will be seen that the music of the Krähwinkel no. 1 is really composed of a succession of periods each of which contains one bar of $\frac{3}{2}$ followed by two bars of $\frac{3}{4}$; further, that the accent in the melody falls always at the wrong beats in the $\frac{3}{2}$ bar. The first of these devices, or that of the $\frac{3}{2}$ bar, is found very occasionally in the Viennese waltz; e. g. in Brahms, op. 39, no. 1, bars 9—16, and op. 65, no. 1, bars 21, 22. But the conjunction of the second device of a wrong accent, with the first device of a mixed rhythm, is to the best of my knowledge quite unique in waltz literature. It has an irresistibly comic effect, and is surely meant to represent a couple of waltzers who cannot get into either time or step together.
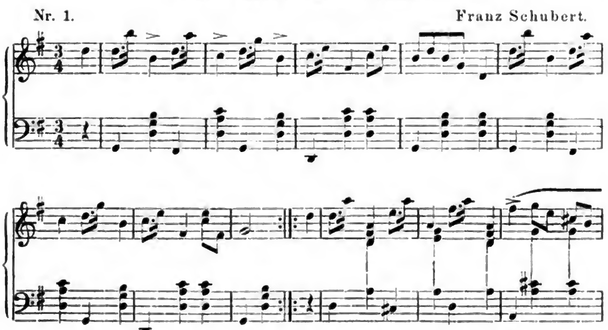
Among the composers of these sets of dances it is interesting to find the names of so many of Schubert's intimate friends, such as the two Lachners, Benedict Randhartinger, and especially Lanz. The latter, a forgotten Viennese pianoforte teacher, was one of the last with whom he associated before his untimely death. It was on 4th November 1828 that Schubert, in the company of Lanz, called on Simon Sechter with a view to some studies in counterpoint and fugue; on 11th November he took to his bed, on the 19th he was dead.
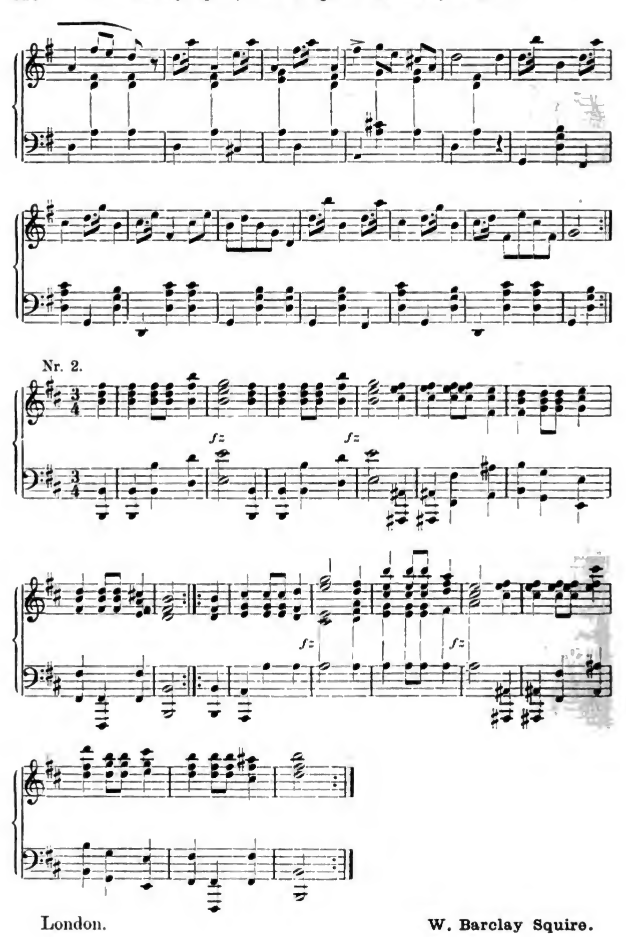
It remains to be said that the dances are not included in the great "Gesamtausgabe" of Schubert's works published by Messrs. Breitkopf and Härtel; and that they are here given exactly as in the original editions, the only alteration being the sharp added (in brackets) to the D in the bass before the double-bar of No. 1 of the "Moderne Liebes-Walzer".

Moderne Liebes-Walzer. Nr. 1.

Franz Schubert.

Neue Krähwinkler-Tänze.





London. **W. Barclay Squire.**

The Vocal Method of Julius Hey.

A contribution to the Master's 70th Birthday.

Seventy years of musical history! What reminiscences they conjure up! Romanticism in musical expression had but barely set in when Julius Hey was born, and Wagner's Music Drama, the greatest musical achievement of the century, had not yet appeared. And yet, many of the great men and women intimately identified with the Wagner movement (which found its climax in the first Bayreuth Festival of 1876), have since been enrolled in the great army beyond: Schnorr, the first Tristan, Betz, Hill, Scaria, Vogl, Klafsky, these incomparable artists, Levi, the first conductor of Parsifal, our own much lamented Seidl, and Wagner himself, the beginning and the end of the mighty musico-dramatic tidal wave, — all these have gone.

There is always something sad in the very idea of death; but when the art-principles promulgated by great men and women are being ignored by their successors, death is doubly sad to contemplate. But such is actually the case. What is offered now at Bayreuth is removed far indeed from that ideal of musico-dramatic unity and perfection, which Wagner had intended to be his peculiar Bayreuth legacy. And in no instance is this deviation from Wagner's ideas more painfully apparent, than in the department of vocal offerings. Nor does this criticism apply to Bayreuth only. One has but to hear van Dyk distort that incomparable love-song of Siegmund "*Winterstürme wichen dem Wonnemond*", through the utter lack of continuity of "tonal cylinder" caused by his hideous over-emphasis of each and every vowel, to realize the sad truth of the above assertion. And yet van Dyk is held to be one of our best Wagner singers, as he certainly is the best Loge living now that Vogl is dead.

It is well, therefore, to re-emphasize again and again the principles of dramatic vocalism as expressed times innumerable by Wagner himself. And what moment could be more opportune than the present one, when the pupils and friends of Julius Hey are preparing for a fitting celebration of his 70th birthday? For Wagner, with that fascinating talent of attracting the very persons he most needed for the realization of his reformatory plans, had appointed Hey to assist him during the years 1875—1876 in the preparation of the singers for their wholly new and unaccustomed task. And when he had formulated his cherished plan of establishing a Bayreuth School, he wrote to Hey: "Without you, my dear Friend, I simply cannot go on in this matter, for I know of absolutely no one else whom I could entrust with this most responsible position." And again, later on: "You are the only *maestro del canto* I need unconditionally; beyond you I need no one." It was this close relationship between Hey and Wagner, dating back as far as 1867 (the year of the foundation of the Royal Music School at Munich), which lends that convincing authority to Hey's School. Many a conference was held between the master of dramatic music and the master of vocal interpretation; and thus the four volumes of Hey's work[1]) may be

1) Deutsche Gesangsschule, 4 Bände, Mainz, Schott und Söhne.

said to accurately represent in print what the Bayreuth School was to have been in actuality, i. e. an exhaustive preparation for the artistic reproduction of the Modern Music Drama. Wagner considered such a school quite necessary, having realized that the old Italian method, while not only sufficing but absolutely necessary for the correct interpretation of Italian operas ending with Verdi's earlier works, was wholly inadequate to meet the demands of the modern music drama.

Or, as Hey tersely puts it in his Preface:

"With the Italian method, vocal art, however perfect, had itself as its sole object in view; while in the modern or so-called German School, the purest and most finished vocalism only serves as a means to a higher end, i. e. the artistic reproduction of an art-work."

This means, if anything, that the transition from the Italian opera to the modern Music Dramas (the works of the neo-Italians included) necessitates a corresponding transition from technically highly polished, but somewhat soulless vocalism, to that depth of sentiment and power of emotion, to that grand dramatic intensity, which is exemplified by such singers as Lehmann, Klafsky, Schumann-Heink, Nordica, Ternina, Niemann, Vogl, Scaria, de Reske and others. Technically the said transition demands a perfect treatment of each and every vowel and consonant (particularly of the liquids); it means a minute portrayal of every phrase and mood, of every subtle change in the underlying poem, of which the music is but the more exhaustive and idealized expression, — all however, based upon the old Italian "continuity of sound cylinder" (as Hey adequately has it), that indispensable "*filar il tuono*" without which the modern music drama is bound to degenerate into mere declamation, and than this there could be nothing more remote from Wagner's intentions or Hey's ideas.

True enough, the erroneous notion was spread broadcast by Wagner's enemies (and since then by Hey's) that the master had utterly repudiated the Italian *bel canto*, and that he demanded of his artists only an imposing physique, a grand natural voice, and a clear enunciation of the text. A fatal mistake this, which, more than any other, has brought about the ill repute in which the Music Drama is now held by many from a purely vocal point of view. On the contrary, Wagner, on all possible occasions, emphasized the necessity of the substructure of the Italian *bel canto* beneath the German *bel canto*:

And how does Hey solve the problem of this "German *bel canto*"? His method is based on the axiom, that song is but an intensified form of highly idealized speech. Hence he distinguishes three degrees of tonal purity: a) The Natural Tone, b) the Normal Tone, c) the Ideal Tone. In keeping with this general classification, he devotes the entire first volume to elocution. It is simply marvelous, how intensely interesting this well worn subject grows under Hey's master touch. The several vowels liquids mutes and diphthongs are here treated separately, both theoretically and practically in a most exhaustive manner: Hey here reveals himself as the profound and highly educated scholar; not only is he complete master of Germany's entire literature, but further than this, he delves down into the very essence of "Sound Symbolism", as represented in Wagner's alliteration. This is further shown in the chapters on "Dynamic and Rhythmic Elements of Speech"; and on "The Inter-Relationship of Musical and Speech Rhythm". But per-

haps the most noteworthy chapter is the one devoted to "Klang Colours", as called for and produced by and through such psychic affects as love, anger, fear &c., with their limitless and subtle gradations. Nothing is quite so characteristic of the profundity of Hey's research or, in other words, of the vital difference between the modern and the Italian schools, as the table of psychic emotions illustrating this chapter. Because of this, and also because of a constant reference to the musical elements in speech, this volume has come to be the undisputed text book of German actors, as is plainly indicated by repeated editions thereof.

The essence of the purely technical element of voice culture of this volume is embodied in the theory of "vowel neutralization". By means of said neutralization he brings the thin, piping, piercing *i* and the colourless dull *u* nearer to the striking point of neutral and sonorous *a*; thus, all vowels including *e* and *o* together with their derivatives (*ö ü ä*) acquire equal volume, carrying power and beauty. Considerable emphasis is also laid on a musical treatment of the liquids, and of these a special importance is attached to the fullest development of the "Nasal Co-resonators" *m*, *n* and *ng*. For aside from the immense value to be derived from these co-resonators in the way of brilliant resonance of all the open spaces in the upper pharynx and nasal spaces, it is only through the musical treatment of the liquids, coupled which above mentioned neutralization of vowels, that a singer can acquire the Italian "*filar il tuono*" in a language, so replete with tone-checking consonants, as are to be found in German (or English). Volumes II and III for male and female voices respectively are devoted to the modern *bel canto*. While the first volume reveals the profound scholar and progressive theorist, here Hey appears as the experienced vocal teacher and exceedingly refined musician. Exhaustive exercises are here found for every possible difficulty and for every possible kind of voice. The sound symbolism of Part I is here developed and idealized musically to a surprising degree. But purely technical vocalism in the Italian sense is by no means neglected. On the contrary, any coloratura singer, who has successfully absolved the tasks laid down in this volume, will find no difficulty whatsoever in the works of Rossini or Verdi. Not unlike the Chopin or Schumann Etudes, many of these exercises contain great musical beauties, rendering them worthy of being sung at Recitals and Concerts. There is but one fault to be found with this volume. It makes such great demands on the musical intelligence and comprehensive culture of both teacher and pupil, as to place it quite beyond the grasp of the average ex-opera singer, who upon finding his own voice gone, proceeds to train (or ruin) the voices of others, without the necessary general (musical) or specific (pedagogical) training. For such the book will ever remain — the Method of the Future.

Volume IV is devoted to the Vocal Teacher. Here one is at once struck by the emphasis laid on breath control, position and flexible action of jaws, lips, tongue &c., in short, on all those points which usually are supposed to be the very essence of the Italian Method. Further than this, every possible contingency is anticipated, there being directions for the specific treatment of each and every faulty tone-production possible. What renders this volume particularly valuable is its lucid, clear, precise language, equally remote from bombastic verbosity and recondite obtrusiveness.

Space forbids a further detailed account of the many salient features not

touched upon in this necessarily cursory article. No voice teacher of whatever nationality, who wishes to keep in touch with the progressive spirit of the times, who is desirous of adapting his time-honoured principles of the old Italian Method to meet the immeasurably increased demands of the modern Music Drama, can well afford to be without his copy of the Hey School. He may disagree with the Master here or there, in this or that detail; but unless he be hopelessly reactionary, unless he stubbornly shuts his eyes to the fact that even the neo-Italians have discarded the old Italian aria, and with it the Italian method of bygone days, he must of sheer necessity give the principles of Wagner as embodied in this school his very serious attention. But none of these progressive vocalists and voice teachers stand in such dire need of these principles as does the pseudo-Wagnerian singer, who labours under the sadly erroneous notion, that a robust voice, a magnificent physique, and a clear enunciation are the only requisites for an ideal Wagner singer, that in short the genuine Wagner interpreter need know nothing of the pure Italian Method.

New York. **Franz X. Arens.**

Musikaufführungen.

(Zusendung von Programmen erwünscht.)

Amsterdam. 28. März. »Klein-Koor a Capella«: Johannes-Passion von J. S. Bach.

Berlin. 26. April. Konzert der Madrigalvereinigung von Dr. Hugo Goldschmidt. Kompositionen von Arcadelt, Jan Gero, Baldassaro Donato, Merulo, Luca Marenzio, Gastoldi, Morley und Scandellus. — Im 2. Lieder-Abend des Kotzolt'schen Gesangvereins wurde u. a. ein Chanson »Rozette« von J. P. Sweelinck (in der Bearbeitung von M. Seiffert) und zwei Minnelieder aus der Wende des 13. Jahrhunderts von Fürst Witzlaff von Rügen (in der Bearbeitung von Albert Becker gesungen.

Dresden. Die Dreyßig'sche Singakademie brachte unter Direktion des Kapellmeister's Kurt Hösel im Saale des Vereinshauses Mozart's »Requiem«, »Nänie« von Hermann Götz, und Beethoven's "Ruinen von Athen" mit gutem Erfolg zur Aufführung.

Florenz. R. Istituto musicale. Marzo. Accademia dedicata a Gio. Battista Lulli e Luigi Cherubini. Lulli: Ouverture strumentale nella tragedia lirica Atys (1676) — Gavotta strumentale ed Arietta di un Zefiro nel prologo della tragedia lirica Atys — Lamento italiano *Deh! piangete* nell' atto I della tragedia lirica Psiche (1678) — Suite de Pièces per Clavicembalo (1670) — Passacaglia e Coro nell' atto V della tragedia lirica Armida (1686) — Preludio strumentale nell' atto III della tragedia lirica Rolando (1685). Cherubini: Quartetto in *mi b* (1815) — Prima parte del Credo della Messa in *fa* (1808) — Ninna nanna per coro a tre voci femminili nell' opera Bianca di Provenza (1821) — Aria per soprano nell' atto III dell' opera Medea (1797) — Coro di Savoiardi nell' atto II dell' opera Elisa (1794) — Ouverture nell' opera Anacreonte (1803).

Haag. Die Tonkunst-Gesellschaft führte Händel's »Alexanderfest« in der Bearbeitung von Chrysander auf.

Leiden. Die hiesige Abteilung der »Maatschappij tot Bevordering der Toonkunst« veranstaltete eine Aufführung der Passions-Musik von Heinrich Schütz.

Leipzig. Das 22. (letzte) Gewandhaus-Konzert brachte Beethoven's erste und neunte Sinfonie.

Linz. Bei der diesjährigen Bruckner-Feier gelangten von Kompositionen des Meisters der Männerchor »Trösterin der Musik«, das Streichquintett in mehrfacher Besetzung, das Gloria mit der Schlußfuge aus der Messe und als Schluß die V. Sinfonie B-dur zur Aufführung.

London. Die 1882 gegründete neue Händel-Gesellschaft brachte das seit des Meisters Tode selten aufgeführte Oratorium »Alexander Balus« zu Gehör.

London. — At Robert Newman's Queen's Hall concerts of autumn and winter season (Sept.—Nov. 1901, Jan. and Feb. 1902), following were works either new, or new to London, or rarely performed. Total repertoire of the season about 15 times this number: —

Alfvèn (Stockholm), 2nd Symphony in D.
Ames (London), March from "Der letzte Inka".
Bach, Concerto for 4 pianofortes.
Balakireff, Symphony in C.
Bell, W. H., (London), "Song in the Morning".
Berlioz, Symphonie Fantastique.
Best, W. T., Triumphal March.
Blake, Ernest (London), Symphonic Poem, "Alastor".
Block, Josef (Buda-Pesth), Suite poetique.
Blockx (Antwerp), Flemish Dances.
Celega (Rovigno), Symphonic Poem, "Il cuore di Fingal".
Cobb, Gerard (Cambridge), Romance for orchestra.
Cowen, Symphonic Poem, "Fantasia of Life and Love".
Dargomijsky, "La Coasatscheque".
Elgar, Music from "Grania and Diarmid," and Two Military Marches.
Floersheim (Berlin), Miniature suite, „Liebesnovelle".
Glazounoff, 6th Symphony in C minor, op. 58: also op. 67, "The Seasons"; also Ouverture Solleneile, op. 73.
Goldmark, Overture "Sapho".
Goetz, Symphony in F.
Handel, Organ Concerto no. 11.
Harvey, Arthur (London), Ballad for voice and orchestra, "The Gates of Life".
Huber, Hans (Basel), 2nd Symphony in E minor.
Kistler (Kissingen), Fest Marsch.
Klughardt (Dessau), Festival Overture.
Kössler (Buda-Pesth), Symphonic Variations.
Liapounoff (Petersburg), Ouverture Solennelle.
Lucas, Clarence (London), Ouverture "Macbeth".
Mac Dowell, E. A. (New York), Indian Suite.
Maillart, Overture "Dragons de Villars".
O'Neill, Norman (London), Overture "The Autumn".
Parry, Symphonic Variations; also scena "King Saul's Dream".
Pitt, Percy (London), "Coronation March; also Suite „Dance Rhythms".
Reed, W. H. (London), Symphonic Poem, "Mountains of Cambria".
Reinecke, Deutscher Triumph Marsch.
Saint-Saëns, Serenade for trumpet, pianoforte, and strings.
Schumann, Georg (Bremen), Ballet "Amor and Psyche"; Symphonic Variations; also overture "Liebesfrühling".
Sibelius (Helsingfors), Suite from "King Christian II.".
Stanford, Prelude to "Oedipus Rex"; also Suite of Ancient Dances.
Steggall, Reginald (London), Overture "Oreithyia".
Strauss, Richard, Symphonic Poem "Don Juan"; also Liebesscene "Feuersnot".
Taylor, Coleridge (London), Overture „Toussaint L' Ouverture".
Tschaikoffsky, "Swan Lake" Suite; also „Schäferspiel" from „La Dame Pique".
Volbach (Mayence), Symphonic Poem "Ostern"; also Symphonic Poem "Es waren zwei Königskinder".
Wagner, Sieg., Waltz from "Herzog Wildfang".
Weingartner, 2nd Symphony, in E.
Woods, Cunningham (London), Suite in F.

E. G. R.

Mannheim. Programme der Musikalischen Akademien des Großherzoglichen Hoftheater-Orchesters unter der Direktion des Hofkapellmeisters W. Kähler. Nr. 1: Beethoven, Pastoral-Sinfonie; Mozart, Arie des Sarastro aus »Zauberflöte« (Herr Victorio Arimondi); Bach, 3. Brandenburgisches Konzert in F-dur; Lieder am Klavier; R. Wagner, Eine Faust-Ouvertüre. Nr. 2: Sinfonische Dichtung »Barbarossa« von S. von Hausegger; Beethoven, Klavier-Konzert in Es-dur; G. Charpentier, »Impressions d'Italie«; Chopin, Klavierkompositionen; (Solistin Frau Carrenno). Nr. 3: Schubert, Sinfonie C-dur; Schillings, Prolog zu König Oedipus; Schumann, Sinfonie D-dur; Gesänge (Solistin: Frau Lula Gmeiner). Nr. 4: Beethoven, Violin-Konzert; Berlioz, Sinfonie Romeo u. Julie; Tschaikowsky, Serenade; Guirand, Caprice; Rich. Strauß, Sinfonische Phantasie »Aus Italien«, (Solist: F. Berber). Nr. 5: Fritz Vollbach, Symphonische Dichtung »Es waren zwei Königskinder«; Brahms, Doppelkonzert für Violine und Violoncello; Mozart, Sinfonie G-moll; Gluck, Arie aus »Alceste«; Lieder von Schubert, Brahms, Strauß. Nr. 6: Bruckner, Symphonie Nr. 8 (C-moll); P. Tschaikowsky, Klavier-Konzert; Beethoven, »Coriolan« Ouverture; Solostücke für Klavier von Schubert-Liszt, F. Chopin, Balakirew (Solist: Leopold Godowsky). Nr. 7: Brahms, Sinfonie F-dur; Mozart, Violin-Konzert A-dur; Smetana, Sinf. Dichtung, »Vyšchrad«; Bach, Fuge in C-dur für Violine (Solist: Petschnikoff. Nr. 8: Beethoven, 2. Sinfonie; Rich. Strauß, Notturno für eine Singstimme mit Orchester; Wagner, Siegfried-Idyll; Liszt, Dante-Sinfonie (Solist: Meschaert).

Montabaur. 26. Januar. Fest-Konzert des königl. Lehrer-Seminars. Exaudi Deus von Kaiser Ferdinand III., Fragmente aus kirchlichen Werken des Kaiser Leopold I., Ritornello vom Kaiser Joseph I., 23. Sonate für Flöte und Klavier von König Friedrich II., Rondo für Pianoforte zu 4 Händen (Nr. II) von Prinz Louis Ferdinand, Präsentiermarsch für Männerchor mit Klavierbegleitung von König Friedrich Wilhelm III., Sang an Aegir von Kaiser Wilhelm II. [Versehentlich zurückgestellt.]

Montreux. Das Sinfonie-Konzert am 13. März brachte eine Aufführung der 4. Sinfonie in C-moll des kürzlich verstorbenen S. Jadassohn.

München. Anläßlich der Anwesenheit Joseph Joachim's in München wurde in einer Matinée am Sonntag, den 9. März, zu Ehren des Altmeisters unter Direktion Stavenhagen's von 4 Schülerinnen und dem Streichorchester der Königlichen Akademie der Tonkunst das Konzert in A-moll für 4 Klaviere mit Streichorchester von J. S. Bach aufgeführt, eine musikhistorisch insofern höchst interessante Komposition, als sie eine Bearbeitung des Violinkonzertes von Vivaldi, Op. 3 Nr. 10 in H-moll für 4 Violinen ist.

Paris. 24. März. Herr L. von Waefelghem, Virtuose auf der Viola d' amore, gab unter Mitwirkung der Herren Louis Diémer, Georges Papin, Philippe Gaubert und Joseph Bizet ein Konzert mit älteren Kompositionen in der Original-Besetzung. Man spielte Werke von Boccherini, Milandre, Rameau, Ariosti, J.-S. Bach, F. Dandrieu, F. Couperin, Mozart, Martini, Hændel. — 11. April. Drittes Konzert der »Société nouvelle des Instruments Anciens« Kompositionen von Rameau, J.-S. Bach, Händel, Michel Mascetti, F. Couperin, Dandrieu, Borgi, Lulli, Sauzay, Corelli, Destouches. — Kammermusik-Abende der Herren Alfred Casella, Georges Enesco, Louis Fournier.: 5. April, Lalo, Trio Op. 26; Brahms, 3. Sonate für Klavier und Violine; L. Boellmann, Sonate für Klavier und Violoncello; 12. April, Beethoven, Sonaten Op. 30 und Op. 69, Trio Op. 70.

Rotterdam. 25. April. Das Requiem von Berlioz und »Wanderer's Sturmlied« von Richard Strauß gelangte hier durch die Tonkünstler-Gesellschaft zur Aufführung.

Stuttgart. In den vier Kammermusik-Abenden der Herren Pauer, Singer und Seitz gelangten die nachgenannten Werke zur Vorführung. Am 1. Abend: Beethoven, Trio D-dur Op. 70 No. 1; Saint-Saëns, Sonate in C-moll für Klavier und Violoncell Op. 32; Chr. Sinding, Klavier-Quintett E-moll Op. 32. Der 2. Abend war dem

Andenken Franz Schubert's gewidmet und brachte die beiden Trios in B-dur und Es-dur Op. 99 und 100, sowie das Rondo brillant in H-moll für Klavier und Violine Op. 70. 3. Abend: Haydn, Trio Es-dur; Raff, Sonate E-moll für Pianoforte und Violine Op. 73; Bruch, Fantasie D-moll Op. 11 für 2 Klaviere; Brahms, Trio H-dur Op. 8 (in der neuen Bearbeitung); Gade, Trio F-dur Op. 42; Richard Strauß, Sonate F-dur Op. 6 für Violoncell und Klavier; Beethoven, Variationen Op. 121a; Schumann, Trio D-moll Op. 63.

Wien. Im IV. Gesellschafts-Konzert wurde Liszt's »Christus« aufgeführt.

Zürich. Im Palmsonntags-Konzert des Kirchen-Gesangvereins Enge gelangte unter Leitung des Musikdirektors Herrn Georg Haeser eine Kirchen-Kantate »Christus der ist mein Leben« von K. Bernecker mit gutem Erfolg zur Aufführung.

Vorlesungen über Musik.

Vorlesungen über Musikwissenschaft und Musik an Universitäten im Sommersemester 1902.

(Vergleiche auch April-Heft.)

Berlin. Dr. Johannes Wolf: Entwickelung der Mensuralnotation bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts, 2 Stunden.

Bonn. Prof. Dr. Wolff: Einführung in die musikalischen Formen, 2 St. Harmonielehre, 1 St. Unterricht im Orgelspiel.

Kiel. Professor Stange: Liturgische Übungen, Zeit nach Verabredung. Harmonielehre, 1 St. Akademischer Gesangverein.

Königsberg i. Pr. Brode: Harmonielehre, 2 St. Musikgeschichte, 1 St. — Berneker: Orgel-Seminar, 2 St. Übungen im liturgischen und Choral-Gesang, 1 St.

Leipzig. Professor Dr. Kretzschmar: Geschichte des Oratoriums, 1 St. Musikwissenschaftliche Übungen, 2 St. Liturgische Übungen, 2 St. — von Öttingen: Harmonielehre auf akustischer Grundlage, 1 St. — Professor Dr. Prüfer: Richard Wagner in seinem Zusammenhange mit der Kunst- und Weltanschauung des 18. und 19. Jahrhunderts, 1 St. Zur Vorbereitung auf die Bayreuther Bühnen-Festspiele im Sommer 1902: Der fliegende Holländer, der Ring des Nibelungen, Parsifal von Richard Wagner, 2 St. Lektüre ausgewählter Kapitel von Johann Mattheson's Schrift »Grundlagen einer Ehrenpforte«, 1 St. — Prof. Dr. Riemann: Musikalische Ästhetik, 2 St. Übungen im Ausarbeiten einer Continuo-Stimme, 1 St. Collegium musicum, 2 St.

Prag. Dr. Rietsch: Geschichte des deutschen Liedes, 2 St. Richard Wagner's Parsifal, 1 St. Musikwissenschaftliche Übungen, 2 St. — Schneider: Musiktheorie für Anfänger, 2 St. Musiktheorie für Vorgeschrittene, 2 St. Chorgesangs-Übungen, 2 St.

Wien. Prof. Dr. Adler: Griechische Musik, 1 St. Erklären und Bestimmen von Kunstwerken, 2 St. Übungen im musikhistorischen Institut, 2 St. — Dietz: Geschichte des deutschen Liedes, 2 St. Moderne Neu-Romantik, 1 St. — Grädener: Harmonielehre und ihr Einfluß auf den Sonaten- und Symphonie-Satz, 2 St. Doppelter Kontrapunkt und seine Anwendung in der Fuge, dem Chor- und Orchester-Satz, 2 St.

Halberstadt. 8. April. Auf der Jahresversammlung des »Landesvereins der Lehrer an höheren Schulen und deren Vorschulen in Preußen« hielt Herr Arno Werner-Bitterfeld einen Vortrag über *Moderne Forderungen an den Gesanglehrer der höheren*

Schulen und seinen Unterricht. Der Redner faßte den Inhalt seines Vortrags in folgende Leitsätze zusammen: A. Den Gesanglehrer betreffend. 1. Für den Gesangunterricht an den höheren Schulen sind nur solche Personen zu berufen, die ihre Befähigung durch eine einzurichtende Gesanglehrer-Prüfung nachgewiesen haben. Vorbedingung für die Ablegung derselben ist das Oberlehrer- oder zweite Lehrer-Zeugnis und ein mindestens 1½ jähriges Fachstudium. Bis zur Durchführung dieses erstrebenswerten Zieles ist das Gesanglehrer-Zeugnis des Königl. akademischen Instituts für Kirchenmusik zu Berlin zu fordern. 2. Der Gesangunterricht darf nicht mehr nebenamtlich, das heißt durch einen außerhalb des Kollegiums stehenden Musiker erteilt werden. 3. Dem Gesanglehrer werde Gelegenheit zur Fortbildung geboten, und zwar durch a) Erhöhung des Etats für Anschaffung von theoretischen und praktischen Musikwerken, b) Urlaub zu anerkannt großartigen musikalischen Unternehmungen (Bachfeste, Schlesische und Rheinische Musikfeste, Vorlesungen an Universitäten, Bayreuth), c) Beihilfen dazu. 4. Der Gesanglehrer werde, sofern er nicht Oberlehrer ist, in jeder Beziehung dem Zeichenlehrer gleichgestellt. B. Den Unterricht betreffend. 1. Am Gesangunterrichte nehmen alle Schüler teil. Die im Stimmbruch liegenden der Klassen OIII und UII werden zu einem besonderen theoretischen Kursus vereinigt. 2. Der Gesangunterricht darf nicht lediglich dekorativen Charakter tragen und muß mit anderen Unterrichts-Fächern, besonders Religion, Deutsch und Geschichte in weit engere Beziehung gesetzt werden. 3. Beim Notensingen in der Vorschule Sexta und Quinta ist der Gebrauch der Wandernote zu empfehlen. 4. Die in gewisser Beziehung vollendete »Ton-Wortsprache« von Eitz verdient die Beachtung aller Gesanglehrer und Versuche bezüglich ihrer praktischen Verwendbarkeit.

Mannheim. 21. März. In der Hochschule für Musik sprach Herr Kapellmeister Arthur Blaß über: *Das Volkstümliche in den Werken unserer musikalischen Klassiker.* — 23. März. Interpretation der *Dante-Symphonie von Liszt* durch Direktor Bopp und Musikdirektor Bade. Das Magnificat am Schlusse der Symphonie wurde vom Frauenchor der Hochschule für Musik gesungen. Vorher ein einleitender Vortrag des Hof-Kapellmeisters Kähler.

Marburg. Im Ferienkursus der Universität wird Herr Kapellmeister Adolf Göttmann aus Berlin eine Reihe von Vorträgen über *»Die klangrolle und dialektfreie Behandlung der deutschen Sprache«* halten.

Moskau. Dr. A. Samojloff. Fünf populäre Vorträge über *»Gehör und Musik«.*

Rostock. Prof. Dr. Golther wird im Juni im Rahmen der sogenannten »Hochschulkurse für das bürgerliche Leben« an der Universität sechs Verlesungen über Richard Wagner halten.

Nachrichten von Lehranstalten und Vereinen.

(Übersendung von Jahresberichten u. dgl. erwünscht.)

Berlin. Die *Musiksektion des allgemeinen deutschen Lehrerinnenvereins*, die sich vor einigen Jahren bildete, entwickelt sich in erfreulichster Weise. Sie besitzt jetzt schon in ungefähr 20 Städten Deutschlands Zweig-Gruppen. Nicht nur ideale Zwecke sind es, die der Verein verfolgt, er versucht auch in praktischer Weise für seine Mitglieder zu sorgen. So ist eine Stellenvermittelung eingerichtet, die nach dem Muster der vortrefflich organisierten und stark in Anspruch genommenen des allgemeinen deutschen Lehrerinnenvereins arbeitet.

London. — Lent-term lectures (7) at the Roy. Acad. of Music were by the Curator, Frederick Corder, on "Orchestral Instruments". Some of the points are

given below. It is not known what are grounds for calling Gordon, who was a Swiss of English extraction and Captain of Swiss Guards in Paris, an "English watchmaker". Lecturer's derivations of "Cor Anglais" and "Corno di Bassetto" cannot be seriously regarded. The common-stock derivation (following dictionaries) of Fiddle and Viol is more reasonable; though the "calf" origin (vitula) quoted by Grove from Littré is highly fanciful, and "fidicula" is best Latin origin. But why should not both name and article have been Teutonic? Lecturer said orchestra lacked balance, but perhaps if more balance then less contrast. Lecturer (Mendelssohn scholar and composer of distinction and translator of Wagner texts), has a mordent wit, an original mind, and a practical knowledge of instruments: —

Ebonite best material for wood-wind; boxwood was absorbent, and cocoa-wood and ebony liable to crack, W. Gordon, an English watchmaker, had anticipated Böhm in every point. Double-reed instruments came from Greece through Italy to modern nations. In Italy about 13th century the hautboy double-reed (cane or pampas-grass) had a guard to regulate entry into mouth; so still in India and China. Some early hautboys also had double-reed quite enclosed, as in organ pipes. Hautboy solo-music very scanty; Schumann's 3 Romances were "most uncomfortable to play and not very attractive to listen to". The Musette was a hautboy in E♭. The Cor Anglais was really Cor Anglé, or "turned at an angle". Verbal confusion always existed between Germ. "Schalmei" (treble hautboy) and Fr. Chalumeau (generic for clarinet). Böhm was not directly connected with the "Böhm Clarinet". The Alto Clarinet was invented by a German named Horn, and "Bass-Clarinet" was contracted to "Basset"; hence "Basset-Horn". Transposition on the B♭ Clarinet, to avoid cold instruments, must be accepted as a present-day fact. The Italian rustic bundle of sticks much thinner than in England, which will make "fagotto" better understood. Treble fagotti were called Dolciani. The scale of the fagotto was very wayward, and unlike hautboy. Bach's oboe di caccia was a tenoroon fagotto (fagottino), a 4th above ordinary; not an alto hautboy. Arth. Sullivan had contrafagotto made for Savoy Theatre in F, giving contrabass compass only. Medium sarrusophones ought to come into orchestra. A bell had little effect on instruments where sound escaped through sideholes, but great effect in horn etc. where no side-holes. Pad in bell can either raise tone, lower it, or leave it intact; this not generally known. Horns, Trumpets and Drums came into orchestra chiefly because part of retinue of every grandee. The evolution of Wagner's bass-trumpet or trumpet-trombone was described. The Zincken (alias Cornets) of wood covered with leather sounded only their first 2 or 3 harmonies, then supplemented by holes and keys like clarinets etc.; thence bugles, and eventually saxhorns. The bore of some saxhorns so large as to give fundamental. Wagner's tuba-quartet (between horn-class and trombone-class) was discussed. Bass-drum harder to play than generally supposed. The clavi-harp (for harp) was mentioned. Mandolines required numbers to make the tremolo continuous. "Fiddle" and „Violin" terms were of identical derivation. Sir Michael Costa used to say, if he had 6 good fiddles and 1 bad one, then he had 7 bad fiddles. The Viola alta of 1880 was correct to scale. The Violoncello was really bass and tenor in one. It was generally forgotten that the Contrabasso was a viol. Low contrabass notes without cello were "woolly and gruff". The fulness of the contrabass sostenuto was one of the greatest problems of the inexperienced composer. The weak point of the present orchestra was want of balance. A good word was said for the Stroh-violin.

C. M.

Notizen.

Barmen. Das *Stadttheater* ist in der Nacht zum 25. März niedergebrannt; nur das Foyer ist erhalten geblieben. Ein Teil der Garderobe und die Bibliothek konnten gerettet werden.

Berlin. Am 19. April hielt Herr Dr. Johannes Wolf in der Universität seine Antrittsvorlesung über »Luther und die musikalische Liturgie der evangelischen Kirche«. — Professor Engelbert Humperdinck ist von der Genossenschaft der ordentlichen Mitglieder der Königl. Akademie der Künste in Berlin satzungsgemäß zum ordentlichen Mitgliede der Akademie gewählt worden. Die Wahl hat die vorschriftsmäßige Bestätigung durch das Kultusministerium gefunden. — Die königliche Oper bereitet in Gemeinschaft mit Direktor Angelo Neumann (Prag) einen *chronologischen Verdi-Cyklus* vor; eine aus Sängern ersten Ranges gebildete italienische Gesellschaft soll die Hauptwerke des italienischen Meisters aufführen. Nur »Falstaff« wird in deutscher Sprache und von Mitgliedern des Berliner Opernhauses gegeben, »Ernani«, »Troubadour«, »Maskenball«, »Rigoletto«, »Aïda«, »Othello« dagegen von der italienischen Gesellschaft. — 6. April. In der konstituierenden Versammlung der »*Gesellschaft für Theatergeschichte*«, welche u. a. die Herausgabe von Monographien, Neudrucken und Nachschlagewerken auf dem Gebiete der Theatergeschichte, Schauspielkunst und Dramaturgie beabsichtigt, wurden in den Vorstand gewählt: Univ.-Prof. L. Geiger (Berlin), Chefredakteur J. Landau (Berlin), Intendant v. Possart (München), k. k. Hofburgtheater-Direktor Schlenther (Wien), Univ.-Prof. A. v. Weilen (Wien). — Im Verlage von N. Simrock wird demnächst das *letzte, nachgelassene Werk von Johannes Brahms* erscheinen: 11 Choralvorspiele für Orgel, die im Mai 1896 in Ischl komponiert worden sind. Die meisten derselben sind auf drei Systemen geschrieben, ihr Umfang ist verschieden. Sie tragen sämtlich als Überschriften die Anfangszeile bekannter deutscher Choräle, das letzte »O Welt, ich muß dich lassen«. Es ist dies Vorspiel die positiv letzte Komposition des Meisters. Sieben der Vorspiele sind von Brahms selbst noch für den Druck vorbereitet und mit eigenhändigen Bezeichnungen versehen worden, die vier anderen, die im Manuskript vollständig fertig vorlagen, sind von Dr. Mandyczewski, der seit vielen Jahren die Brahms'schen Arbeiten für den Stich vorbereitet hat, für die Stich-Vorlage duchgesehen worden. Die Werke sind auf Grund eines Wunsches des verstorbenen Meisters von den Erben mit allen Rechten der Firma N. Simrock überlassen worden; das Original-Manuskript indessen ist Eigentum der »Gesellschaft der Musikfreunde« in Wien geworden. Außer in der Originalgestalt werden die Choralvorspiele auch in Arrangements für Klavier zu 2 und 4 Händen, für Harmonium, für Harmonium und Klavier erscheinen. Ferner haben sich im Nachlaß von Brahms noch zwei andere Manuskripte von ihm vorgefunden, zwei für Klavier zu vier Händen bearbeitete Ouvertüren von Josef Joachim, die dessen Jugendzeit entstammen. — Auf besonderen Wunsch Seiner Majestät des Deutschen Kaisers hat die Königliche Preußische Regierung die *Musikinstrumenten-Sammlung* des verstorbenen Advokaten C. C. Snoeck in Gent (Belgien) nebst der dazu gehörigen Fachbibliothek angekauft. Die Sammlung ist unter Leitung des Vorstehers der Königlichen Musikinstrumenten-Sammlung in Berlin Prof. O. Fleischer bereits verpackt und nach Berlin abgesandt worden, wo sie binnen kurzem eintreffen wird. Nicht weniger als 5 Eisenbahnwaggons füllt diese Sammlung, die bisher die größte und wichtigste Musikinstrumenten-Sammlung in Privathänden überhaupt in der Welt war. Vereinigt mit dieser neuen Erwerbung wird fortan die Berliner Königliche Instrumenten-Sammlung durch Zahl und Wichtigkeit ihres Inhalts die erste unter den Instrumenten-Museen der Welt sein. Die ganze Sammlung wird vorläufig in den Räumen der neuen Hochschule der bildenden Künste untergebracht, um im Laufe dieses Jahres die prächtigen Räume ihres zukünftigen Heimes in dem Neubau der Königlichen Hochschule für Musik zu beziehen. Die Ausarbeitung eines Gesamt-Kataloges des Museums wird alsbald in Angriff genommen werden. Die Sammlungen

müssen leider bis auf weiteres geschlossen bleiben und sind selbst nicht einmal für Fachleute benutzbar, bis einigermaßen Ordnung in das Chaos gebracht sein wird; wir werden jedoch eine ausführliche Beschreibung der imposanten Neuerwerbung in einem unserer Organe sobald als möglich bringen. — Am 12. und 13. März hielt die *Musikgeschichtliche Kommission zur Herausgabe der Denkmäler deutscher Tonkunst*, welche vor einem Jahre von dem Preußischen Kultusminister berufen worden ist, unter dem Vorsitze ihres Präsidenten, Excellenz Dr. Rochus von Liliencron ihre Jahressitzung im Konferenzsaale des Kultusministeriums ab. Es handelte sich insbesondere um die Feststellung des Arbeitsplanes für das nächste Jahr und der Grundsätze, welche die Kommission bei der monumentalen Herausgabe der »Denkmäler deutscher Tonkunst« leiten sollen. Eine große Zahl von Detailfragen wurde dabei zur Sprache gebracht und erörtert; ganz besonders machten die Editions-Grundsätze nicht geringe Schwierigkeit. Auf Grund derjenigen Regel, welche die frühere Arbeits-Kommission unter des verstorbenen Dr. Chrysander's Vorsitze aufgestellt hatte, hatte Professor Wüllner eine erweiterte Vorlage ausgearbeitet, die, durch die sehr lebhafte und viele Stunden dauernde Diskussion mannigfach umgestaltet, angenommen wurde. Diese Grundsätze bilden den ersten Schritt zu einer sehr wünschenswerten Einheitlichkeit auf dem jetzt so regen Gebiete der Herausgabe alter Musik; denn es beteiligten sich nicht nur die Mitglieder der vom Preußischen Minister eingesetzten Kommission, nämlich die Herren Excellenz von Liliencron (Schleswig), Professor Dr. C. Stumpf und Professor Dr. O. Fleischer (Berlin), Professor Dr. Wüllner (Köln), Professor Dr. H. Kretzschmar (Leipzig), Dr. F. X. Haberl (Regensburg) und Dr. M. Seiffert (Berlin), sondern auch der Vorsitzende der bairischen Kommission Professor Dr. A. Sandberger (München) und der der österreichischen Professor Dr. G. Adler (Wien) an der Erörterung, sodaß ein einmütiges Handinhand-Gehen der staatlichen deutschen Denkmäler für alle Zukunft gesichert ist, gewiß ein höchst erfreuliches Ergebnis dieser wichtigen Sitzung.

Dortmund. Am 4. und 5. Mai findet hier das *7. westphälische Musikfest* statt. Die Programme enthalten unter anderem das Requiem von Verdi, die 2. Sinfonie von Brahms und eine Ballade von Humperdinck »Das Glück von Edenhall«.

Genf. Zur Hundertjahr-Feier der im Jahre 1803 erfolgten Aufnahme des romanischen Kantons Waadt (Vaud) in die schweizerische Eidgenossenschaft hat der Staatsrat von Waadt den schweizerischen Komponisten E. Jacques Dalcroze mit der Beschaffung von Text und Komposition eines *Festspieles* beauftragt, das im Juli 1903 unter freiem Himmel zur Darstellung gelangen soll und bei dessen Aufführung auf die Mitwirkung von gegen 4000 Sängern gerechnet wird.

Laibach. Die *Philharmonische Gesellschaft* in Laibach, der älteste Musikverein in Österreich, trifft umfassende Vorbereitungen zur würdigen Feier des Jubelfestes ihres 200jährigen Bestehens. Die Entstehung der Gesellschaft fällt in eine Zeitepoche, in welcher das Kunst- und Musikleben in Laibach von Italien beherrscht war. Nachdem die Vorbereitungen zur Gründung einer »Academia Philharmonicorum« bereits im Jahre 1701 begonnen hatten, nahm dieselbe am 8. Januar 1702 ihre Thätigkeit auf, und es entstand eine Musikgesellschaft, die so viel Lebenskraft in sich trug, daß sie nicht nur allen Hindernissen, die ähnliche Vereine in kleinen Städten bedrohen, sondern auch den großen Stürmen, die im Verlaufe ihres 200jährigen Bestehens die Welt erschütterten, siegreich Trotz bot. Wenngleich nach italienischen Vorbildern gegründet, zog die Gesellschaft doch bald auch unsere Klassiker in den Bereich ihrer Aufführungen; sie nahm zu an Zahl und Glanz durch Gewinnung von Ehrenmitgliedern, und die zu dieser Auszeichnung Berufenen brachten ihren Dank entweder durch Widmungen von Kompositionen oder Dankschreiben zum Ausdrucke. Als teuerstes Angedenken bewahrt die Gesellschaft ein Schreiben Ludwig van Beethoven's, der sich für seine Ernennung zum Ehrenmitgliede mit den rührenden Worten bedankte, daß »er den ehrenvollen Beweis, welchen ihm die würdigen Mitglieder der Philharmonischen Gesellschaft als Anerkennung seiner geringen Verdienste in der Tonkunst dadurch gegeben haben, daß sie ihn zu ihrem Ehrenmitgliede erwählten, zu

würdigen wisse und er zu seiner Zeit als Beweis dieser seiner Würdigung eines seiner Werke an die Gesellschaft die Ehre haben werde, gelangen zu lassen«. Beethoven sandte später die geschriebene Partitur seiner Pastoral-Symphonie mit handschriftlichen Tempi-Angaben und anderen Bemerkungen der Gesellschaft. Nicht allein im Lande, auch weit über die Grenzen der engeren Heimat genoß die Gesellschaft großes Ansehen, insbesondere bezeichnete das Jahrzehnt nach 1816 ihre Glanzzeit. Da wurden bereits symphonische Werke und Oratorien von Meistern der Tonkunst aufgeführt; später bemächtigte man sich auch der Oper und es wurden in den Jahren 1827 und 1828 bereits sieben Opern, darunter der »Freischütz«, gegeben. Im Jahre 1815 gründete die Gesellschaft eine Schule für Gesang, die sie allmählich auch auf den Unterricht für Streich- und Blasinstrumente erweiterte und die sich eines ausgezeichneten Rufes erfreute. Ein lang ersehntes und angestrebtes Ziel erreichten die Philharmoniker im Jahre 1890/91, da sie in der neu erbauten, prächtigen Tonhalle zu Laibach ein eigenes, würdiges Heim bezogen. Daß die Philharmonische Gesellschaft ihren Traditionen getreu wahre Hüterin des musikalisch Guten und Schönen bis auf den heutigen Tag geblieben ist, daß sie, den Fortschritten auf dem Gebiete der Tonkunst folgend, auch neue Bahnen erfolgreich zu betreten wußte, sollen die Konzert-Aufführungen zur Feier ihres 200jährigen Bestehens erweisen, die zu Pfingsten, den 16., 17. und 19. Mai, veranstaltet werden. Zur Mitwirkung beim Kammermusik-Abende, der die Jubelfeier unter Leitung des Konzertmeisters Herrn Hans Gerstner einleitet, wurden Frau Agnes Bricht-Pyllemann, Herr Alfred Grünfeld und Professor Franz Simandl gewonnen. Bei den beiden unter Leitung des Musikdirektors Herrn Josef Zöhrer stattfindenden großen Festkonzerten wirken Frau Seyff-Katzmayr, Herr Moritz Frauscher, k. k. Hofopernsänger, Herr Karl Prill, 1. Konzertmeister der k. k. Hofoper, sämtliche aus Wien, mit. An größeren Werken gelangen zur Aufführung: Schubert's Forellen-Quintett; Meistersinger-Vorspiel von Wagner; Violin-Konzert von Brahms; Mirjams Siegesgesang, Kantate von Schubert; Sinfonische Dichtung »Aus Italien« von Richard Strauß und Beethoven's Neunte Sinfonie.

Leipzig. Der bisherige Privatdozent der Musikwissenschaft an der Universität, Herr Dr. jur. et phil. Arthur Prüfer, ist zum a. o. Professor ernannt worden.

London. The new English *„Morley" Harp*, used at Bayreuth last summer is supposed to be the largest and strongest type yet made. As compared with an ordinary harp, it makes these claims: — each string longer and greater tension; gut 5th F and G replaced by covered; body of 4, pedal-box of 4, sound board of 2, thicknesses; pillar 3 inches taller, board broader, body greater air-capacity, than any; all forks independent and dismountable; extreme treble forks all in one piece of metal. Is specially designed to resist faults of weakness; e. g. distortion of neck, cracks of soundboard, falling out of beam. Employs 2 chains, and discards the ineffective or useless crescendo swell-shutter.

The absence of category persists in the products of civilisation in direct proportion with the extent to which the corresponding trade-interests are closely vested. For this reason probably *paper*, the most useful of such products, is the worst *classified*. Descriptive terms here in England are a mixture of water-mark, weight, quality, and size, to say nothing of other things. The terminology indeed is a jargon of confusion. E. g. as description, "double-double-pott, 28th to the ream!" The leading English varieties of printing paper are broadly as follows (with size in inches attached), though it must be pointed out that most of these have several subdivisions: — Pott (paper-mark of tankard), 15 by 12½; Foolscap, 17 by 13½; Post (paper-mark of post-horn), 19½ by 15½; Royal, 25 by 20; Super-Royal, 27½ by 20½; Crown, 30 by 20; Imperial, 30 by 22. In the book-trade, Pott, Foolscap and Post were for a time at any rate out of use; and attention centred mostly in Crown 30 by 20, in Royal 25 by 20, and in a half-subdivision of Crown called Demy, 20 by 15. But to each of these main size-varieties must be added, for printing and binding purposes, many differences of folding: — once folded (giving 4 pages) called Folio, twice folded (8 pages) called 4to,

thrice folded (16 pages) called 8vo, four times folded (32 pages) called 16mo; with intermediate foldings, not based on powers of 2, such as so-called 12mo, 24mo, 48mo. The favourite of all such book-sizes has been Demy (20 by 15) thrice folded to make 16 pages, and giving *Demy* 8vo ($7^1/_2$ by 5). This may be called the standard size of English books. But paper-making machines with odd sizes have since made havoc of even all vestiges of classification. So now the "Times" newspaper in its Friday Literary Supplement (which was begun 17th January 1902), quotes books for list purposes no longer by technical size-terms, but actually in inches; thus, $7^3/_4 \times 5^1/_4$. — The size-description of paper for Novello's English sheet-music is Super Royal 4to, for their "octavo-edition" series Super Royal 8vo, for their Tonic Sol Fa publications Pott 4to.

Regarding the list of works under Musikaufführungen, *Rob. Newman's maximum orchestra* was 200, as follows: — 32 First Violins, 32 Second Violins, 24 Violas, 24 Violoncellos, 18 Double Basses, 6 Flutes, 2 Piccolos, 6 Oboes, 2 Cors Anglais, 6 Clarinets, 2 Bass Clarinets, 6 Bassoons, 1 Contra Bassoon, 8 Horns, 6 Trumpets, 1 Bass Trumpet, 6 Trombones, 1 Contra Bass Trombone, 2 Tubas, 4 Wagner Tubas, 6 Percussion, 4 Harps, 1 Glockenspiel. The Wagner brass instruments specially constructed for him last year.

Percy Pitt, distinguishing himself lately in incidental music (III, 270), is scarcely yet in dictionaries. His record is: — 1870 Born, London. Early education at Lycée Jean-Baptiste-Say, Paris. 1886—7, Leipzig Conserv., under Jadassohn and Reinecke. 1889—92, Munich Music School, under Rheinberger (organ and composition). 1893, settled in London; shortly after appointed org. and accompanist to Rob. Newman's concerts, Queen's Hall. His large works performed: —

1896, Queen's Hall, London, Coronation March.
1897, Queen's Hall, Suite, "Fêtes Galantes".
1898, Lamoureux Concerts, Concertino, Clar. & Orch.
1899, Queen's Hall Symphony Concerts, Overture "Taming of the Shrew".
1899, London Musical Festival, cantata, male voices and orchestra "Hohenlinden".
1900, Queen's Hall Symphony Concerts, Ballade for Vn. & orchestra.
1900, London Musical Festival, symph. poem, "Le Sang des Crépuscules".
1900, Queen's Hall Promenades, musical Fairly Tale, "Cinderella".
1901, ditto, Suite de Ballet, "Dance Rhythms".
1902, St. James's Theatre, Incidental Music, "Paolo and Francesca".

With reference to the review in another column, of a book on the form &c. of *Mendelssohn's Organ Sonatas*, Otto Goldschmidt remarked thus at the Mus. Association on 12 Feb. 1895 on the chorales therein contained, after inspecting the original MS: —

"Regarding the chorales introduced, I find there are four embodied in the six sonatas. In the first sonata, in F minor, Mendelssohn himself has given in the autograph the name of the chorale, which for some reason the publisher has omitted. Mendelssohn gives the chorale as Was mein Gott will. I have looked it up and find it dating from the sixteenth century. Originally a French song, it was annexed by the German Church. It is an eight-lined tune, and as such has been used in its entirety by Sebastian Bach seven times (viz., in six cantatas and once in the St. Matthew Passion). Mendelssohn however has utilised here the first four lines only. The second sonata has no chorale, the third contains the pathetic Aus tiefer Noth and is used here by Mendelssohn in its original form. It was published in the first hymn-book of the Reformation, in Luther's time (1524). The fifth sonata contains a tune which, so far, I have in vain tried to trace. It is five-lined, a metre not often met with in German hymnody, and my own impression is that it is Mendelssohn's own composition. In the sixth sonata, in D minor, Mendelssohn has used the famous six-lined chorale, Vater unser im Himmelreich, which was first published in 1540, and is, I think, justly ascribed to Luther."

Arthur O'Leary (1847 Leipzig Conservatorium, 1852 Roy. Acad. of Music, since 1856 Prof. of the same) holds the above-named MS., and has written thus to "Musical Times" (1st Dec. 1901, page 798). Observe that the work had been printed Oct. 1845, so the MS. was only useful as a keepsake. All is in M.'s own writing except sonata III: —

"In connection with these MSS. it may be interesting to mention the circumstances under which they found their home in England. Mendelssohn, and his beautiful wife, Cecilia, were on terms of the most intimate friendship with the Preussers, one of the most influential families in Leipzig. A daughter of the house, Miss Annette Preusser, was an excellent musician, and Mendelssohn took great interest in her studies, sending her contrapuntal exercises to work, and other such attentions. On the occasion of this young lady's nineteenth birthday (1846) a party was given in honour of the event, and Mendelssohn and his wife, in common with other notabilities, were among the guests. Upon learning that it was the young lady's birthday party, Mendelssohn expressed his regret to Miss Annette at not knowing of the event before, adding: 'I shall bring something for your acceptance in a day or two'. Accordingly he called a few days later, bringing with him the Sonatas, on which he wrote an appropriate inscription. Miss Preusser came to England in 1860, and built herself a charming house at Windermere, where she died in 1889. She devoted herself to philanthropic work of all kinds, the chief one being the placing of London Workhouse waifs as foster children amongst the small farmers in the lovely Lake District where she resided. Moreover, she left a large portion of her fortune to aid in the continuation of that excellent work. She always kept these Sonatas and other precious MSS. under lock and key, and rarely allowed them to be seen. At her death she bequeathed them to me."

"À l'une des représentations des Troyens, des amis qui accompagnaient Berlioz lui dirent, en voyant la salle à moitié garnie: «Eh bien! les voilà qui viennent». Et lui, avec un sourire mélancolique et de l'air le plus découragé: «Oui, ils viennent; mais, moi, je m'en vais». Aujourd'hui qu'il s'en est allé, tous accourent." Thus begins Adolphe Jullien's superlatively got up, interesting, witty, and *monumental work* (Paris, Librairie de l'Art, 1888) *on Berlioz*. No one has exhibited so well as J. for purposes at any rate of the man of the world the lives of Wagner and Berlioz. In the pictures of this illustrated 1888 volume will be seen under every aspect the clear-cut and always fascinating intellectual face of the man who had to wait for an old-age reputation. And that reputation is now decupled. English musicians are already stirring themselves to consider what should be done at the birth-centenary of Berlioz on 11th December 1903. The following is a rough life-chart of B's principal compositions: —

1803. Born on 11th December.
1827. Waverley, overture, op. 2, brought out Paris 26th May 1828.
1828. Francs Juges, overture, op. 3. Paris 26th May 1828.
1830. Symphonie Fantastique, op. 14, Paris 5th December 1830.
1831. Le Corsaire, overture, op. 21, Paris 1st April 1855.
Le Roi Lear, overture, op. 4, Paris, 1840.
1832. Rob Roy Macgregor, overture, Paris 14th April 1833.
Lélio, choral sequel to Symphonie Fantastique, making with it "Episode de la vie d'un artiste", Paris 9th December 1832.
1834. Harold en Italie, symphony, op. 16, Paris 23rd November 1834.
1837. Requiem Mass, op. 5, Paris 5th December 1837.
Benvenuto Cellini, 2-Act opera, op. 23, Paris 10th September 1838, (in German at Weimar 20th March 1852, in French at Covent Garden 25th June 1853).
1838. Roméo et Juliette, choral symphony, op. 17, Paris 24th November 1839.
1843. Le Carneval Romain, overture, op. 9, Paris 3rd February 1844.
1846. Damnation de Faust, cantata, op. 24, Paris 6th December 1846.
1854. L'Enfance du Christ, sacred cantata, op. 25, Paris 10th December 1854.
Te Deum, op. 22, Paris 30th April 1855.
1862. Beatrice et Bénédict, 2-Act opera, Baden-Baden 9th August 1862, (in German at Weimar 10th April 1863).
1863. Les Troyens, 10-Act opera ("divo Virgilio") in 2 nights; the 2nd part at Paris 4th November 1863; complete at Carlsruhe in 1890.
1869. Died on 9th March.

Of these all that are well known in England are 4 overtures (Francs Juges, Lear, Corsair, Carnival), the Fantastic Symphony, and Faust. Though others slightly known; as Harold, Romeo and Juliet, Te Deum. In brief there is a great opening for an effort at end of next year, without an excess of time for thinking about it. Some

remarkable performances of the Fantastic Symphony were lately given at Queen's Hall (cond. H. J. Wood). Will the ever-active Robert Newman do in this country what Pasdeloup did in France? E. G. R.

The *Bill for Registration of Music Teachers*, that is to say for registering them at the hands of a professionally constituted controlling body (see I, 391, II, 239, 249), was for a third time introduced into the House of Commons on 17th Feb. 1902. This year by Mr. J. T. Agg-Gardner. It is unlikely to proceed this year. No one of the Members who endorsed it obtained a good place in the ballot for Private Bills (see II, 240); it is also opposed, for the reason given at II, 250; an Order in Council under the Duke of Devonshire's short 1899 Board of Education Act was also issued on 10th March 1902, providing for the formation of a certain Government Register of all teachers, including (at their option) music teachers. That a specializing Act, giving the control to a more technical body, can now be passed in the face of this last-named proceeding of Government, is not very probable. Whether such a situation can be induced in the more remote future, is a broad question on which it would be rash to prophesy. Here at any rate is in brief the history of what has happened so far. The first step towards a Register controlled with the force of law by musicians themselves (on the analogy of Accountants, Doctors, Solicitors, &c.), was taken in 1881, when the Rev. H. G. Bonavia Hunt prepared for consideration of those concerned a draft Parliamentary Bill which might be submitted for adoption by a Member of Parliament; this document was printed in "Musical Education" of 1st Jan. 1882. In December 1882 the Liverpool section of the Incorp. Soc. of Musicians (see III, 241) pressed the subject; however it was not then further taken up. After 10 years, or in 1892, Mr. J. W. Sidebotham, M. P. somewhat advanced the matter in connection with the recommendations of an educational Parliamentary Committee, and he also wrote an article on the subject in "Musical News" in April of that year. At the 1893 London General Conference of the Incorporated Society a paper on the subject was read by an amateur musician Mr. H. W. Carte. Different sections of the Society then took it up. In February 1894 the Council of a younger body, the Union of Musical Graduates (see III, 278) intervened. On 26th April 1894 the late Sir John Stainer presided at a general meeting representative of all the concerned bodies; whereat he and Messrs. Bridge, Cummings, Mee, Pearce, and Sidebotham spoke strongly against being brought "under the iron heel of Whitehall"; and whereat a special committee was appointed for endeavouring to bring the matter before the legislature. In 1899 the Government passed its short "Board of Education" Act above-named, and this Act took powers (see I, 391) for issuing just such an Order in Council as has now been issued. "Musical News" of 15th July 1899 drew attention to the impending situation, and advised musicians to bestir themselves. It is not necessary in this note to analyse the causes which had interfered with that being done therefore, or to describe how matters were now at length brought to a head. "Musical News" has had articles on the subject on 14 April 1900, 17 November 1900, 9 February 1901, and 23 March 1901. The present Parliamentary Bill was introduced by Mr. J. W. Sidebotham on 20th July 1900, again by Col. A. M. Brookfield on 22nd February 1901, and again this year by Mr. J. T. Agg-Gardner as stated at head on 17th February 1902. In conclusion, this question, which involves practically a choice between Government control and internal autonomic control, on a special subject, is of importance to all music-teachers in Great Britain, which means to nearly all the English musical profession. T. L. S.

München. Zur Erhaltung der *Kaim'schen Volks-Sinfonie-Konzerte* hat sich der Magistrat, dem Druck der öffentlichen Meinung gehorchend, nun doch entschließen müssen, eine jährliche Subvention von 6000 ℳ auszuwerfen.

Schöneberg bei Berlin. Die hier geplanten *Volks-Unterhaltungsabende* sollen im September dieses Jahres ihren Anfang nehmen und in der Aula der Hohenzollern-Schule stattfinden. Die Leitung derselben ist dem Oratorium- und Konzert-Sänger Herrn A. N. Harzen-Müller vom Magistrat übertragen worden.

Upsala. Eine *Gesellschaft für Kammer-Musik* hat sich auf Initiative der Professoren Rabenius, Noreen und Rektor Brolén gebildet. Die Vereinigung zählt bereits über 70 Mitglieder.

Weimar. Die *Enthüllung des Liszt-Denkmals* soll nach neuester Bestimmung am 31. Mai stattfinden. Am vorhergehenden Abend findet unter Leitung des Herrn Prof. Kellermann aus München ein Festkonzert statt, und am Nachmittag des 31. Mai gelangt Liszt's »Legende von der heiligen Elisabeth« zu scenischer Aufführung.

Wien. Im historischen Museum der Stadt Wien wurde am 20. März ein *Schubert-Zimmer* eröffnet, das Bilder, Manuskripte und verschiedenartige Reliquien des Meisters enthält. Eine große Menge wertvoller Manuskripte aus dem Nachlasse des Schubert-Forschers Nikolaus Dumba bildet den wichtigsten Bestandteil der neuen Sammlung.

Kritische Bücherschau

der neu-erschienenen Bücher und Schriften über Musik.

Referenten: **Ch. Maclean, J. S. Shedlock, J. Wolf.**

Aikin, William A. The Voice, its Physiology and Cultivation. London, Macmillan & Co. Ld., New York, the Macmillan Company, 1900, pp. 102. 12mo.

Homer's Ionic speech 3000 years ago said *μηκάδες αἶγες* of the shrill-bleating goats, and *μεμυκὼς ἤϋτε ταῦρος* of the deep-lowing bull; and so our singers today know that *eh* (*è*) vowel-sounds go naturally with a higher sung note than do *oo* (*u*) vowel-sounds. Today's science however proceeds much farther, and shows that in simple mouth-cavity sounds, or sounds made without vibratory action of the larynx, in other words in whispered sounds, every shade of vowel goes coincidently and actually with a musical note of different pitch, approximately definable in terms of musical notation. So such writers as Willis, Wheatstone, Donders, Helmholtz, and König. But how then do these facts bear on the practical vocal art? For singers do not whisper. And it is the forcible accommodation of the various vowels and consonants of speech to the *whole* range of musical sounds which gives its particular characterization to vocal music, distinguishing it from the music of ordinary wind-instruments; it is this in fact which makes an opera sung in German a different thing to the same opera sung in French. Several works have appeared in elucidation of such a query; e. g. A. J. Ellis, "Pronunciation for Singers" (1877. J. Curwen & Sons), and "Speech in Song" (Novello's Primers). Present work is the latest on subject, and is recommended to the careful reader.
C. M.

Anonym. The Chord. A Quarterly devoted to Music. Parts I—V. Unicorn Press, London, 1900. pp. 394. 12mo. 1/— each.

The most serious effort ever made in England at a musical spicilegium, at collected musical essaydom, was "The Musician", 20 pages folio weekly, ed. Robin Gray; ran from 12 May to 17 Nov. 1897. "The Chord", of same kind, about 80 pages 12mo quarterly, ed. J. F. Runciman, ran in 5 numbers till Sept. 1900; since when no number, so must be supposed to be dead. This publication has about 40 articles, two-thirds signed, signatory authors being: — Baughan, Blackburn, Bruneau, Casson, De Nevers, Findon, Hadden, Henderson, Newman, Reeve, Runciman, Scott, Tappert, Terry, Ziegler. It is not equal to the "Musician" in scope or execution, but is very readable; and in any case the cessation of this class of literature in this form is to be regretted. C. M.

Bompas, George Cox. The Problem of the Shakespeare Plays. London, Sampson Low, Marston, & Co. 1902, pp. 119, 8vo. 5/—.

Groups without rhetoric, almost like brief for barrister, all the threads of circumstantial evidence going to show that Francis Lord Bacon (1561—1626), whose

ambition was political, borrowed as a pseudonym the name of William Shakespeare the actor, under which to write plays and poems, such occupation being then regarded as unsuitable for a statesman; and hence the works generally known as Shakespeare. Ignores cyphers and considers Mrs. Gallup's work (III, 192—6) intrusive fraud. Author is a City solicitor of 50 years standing, brother of Judge Bompas, and brother-in-law of late Frank Buckland the naturalist whose life he wrote (London, Smith Elder & Co., 1885, and 11 subsequent editions). He cites thus for England (not counting America): — doubtful about Stratford authorship, Palmerston (1784—1865), Byron (1788—1824), Beaconsfield (1804—81), Gladstone (1809—98), A. Hallam (1811—33); against Stratford authorship, John Bright (1811—89); for Bacon authorship, Edwin Arnold (1832—). These argumenta ad hominem here, because impossible to abstract an important contention in a cameo-notice. The book is the latest and best statement of the contention, and anyone who values the open mind will be glad to peruse it; though, as in a barrister's brief, some of the points are better than others. For a parallel case of late circumstantial unravelment so-considered, compare Philip Francis (Whig, Anglo-Indian, 1740—1818) and the Junius letters (1769—72).
C. M.

Elliston, Thomas. Organs and Tuning. Third Edition. London, Weekes and Co. pp. 332, 16mo.

A treatise on the construction, mechanism, tuning, and care of the instrument. In London and other large cities, if an organ requires tuning or repairing assistance can be immediately had on application to an organ builder; but not in out of the way country places or in the colonies. To organists thus situated this book would be most useful. The writer, an organist, shows himself a practical man, and has certainly succeeded in his endeavour, as expressed in the preface to the first edition, to omit nothing essential, and to deal with matters as clearly and concisely as possible. A "Vocabulary of Technical Terms" at the end of the volume is very serviceable. A book which in the course of a year or two has reached a third edition does not need recommendation. J. S. S.

Gandolfi, Riccardo. Accademia dedicata a Gio. Battista Lulli e Luigi Cherubini. Programma con note illustrative. Florenz, R. Istituto musicale. Marzo 1902.

Auf die für die Schüler des Instituts verfaßten lehrreichen Programmbücher Gandolfi's habe ich schon mehrfach hingewiesen. Aus dem Inhalte des Vorliegenden sei auf die hübschen Charakteristiken Lulli's und Cherubini's besonders aufmerksam gemacht. J. W.

Houdard, Georges. L'évolution de l'art musical et l'art grégorien. Paris, Fischbacher, 1902. 54 S., 12°.

Ein allgemein verständlich gehaltener Vortrag über die christliche Musik und ihre Grundlagen, mit welchem der durch seine Neumen-Forschungen wohl bekannte Verf. seinen musikgeschichtlichen Kursus an der Sorbonne am 15. April 1902 einleitete. Die klare objektive Darstellung wird sicherlich nicht verfehlen, seinen durch ernstes Studium gewonnenen Anschauungen über die gregorianischen Melodien neue Freunde zu gewinnen. J. W.

Pearce, Charles William. Mendelsohn's Organ Sonatas, technically and critically discussed. London, Vincent and Co. pp. 12mo. 2/—.

At Musical Association, 13 Nov. 1894, F. G. Edwards broke ground on this, and gave full history of publication and early performances, including evolutionary changes between MS. and print. Incidentally question of title treated, "Sonata" v. "Voluntary"; and this point developed by present author. M. wrote (29 Aug. 1844, Frankfort) to publisher Coventry, offering the title Sonatas, but says, "If not, I think the name of Voluntaries will suit the pieces also, the more so as I do not know what it means precisely". This was mot pour rire. But he did know precisely, at any rate for his own purpose. English church organ-voluntaries were "in", "middle", and "out"; and the most formal was the middle (between Psalms and First Lesson), often played from book. If M. never saw organ-writings of Russell, Adams, S. Wesley, &c., his quick ear in England told him essentials of English market. Then, just as before he had poured a wealth of originality and freshness into the Violin and Violoncello chamber-style (op. 4, 17, 45, 56); so here he gloried in showing what the Bach method, the free lefthand, and his own harmonies could do with the style of an early-nineteenth-century English voluntary. M. was always at his best when thus on his mettle. "Es ist doch wahr, lieber Mendelssohn, so reine Harmonieen, so immer reiner und verklärter, schreibt Niemand weiter" (Schumann on this very case, Dres-

den, 22. Oct. 1845). Undersigned is not entirely convinced by author's contention as to fundamental intrinsic technical reasons why modern "sonata", alias "first movement" form, should not have been used once in this work of 20 movements; though the point is worth consideration. It seems enough (after pointing out that work was designed as 6 English "middle voluntaries") to say that the old forms still hung about the organ, and that it would have been revolutionary to apply to it the above-named form, the great over-flow of which began a quarter-century later. Book thoroughly analyses each number of this imperishable op. 65. Author himself a practical and learned organist, joint editor of "The Organist and Choirmaster" newspaper. Cf. I, 398, II, 215. C. M.

Robert, Gustave. La musique à Paris 1898—1900. Etudes sur les concerts — Programmes — Bibliographie des ouvrages sur la musique. Paris, Librairie Delagrave. 429 S., 8⁰. Fr. 3,50.

Ein dankenswerter Beitrag nicht allein zur Konzertgeschichte von Paris, sondern zur Musikgeschichte im allgemeinen. Wir haben es hier nicht mit trockenen Kritiken zu thun, sondern mit blendend geschriebenen geistreichen Plaudereien, die eine Fülle trefflicher Urteile und Beobachtungen über die Musikübung aller civilisierten Völker bergen. Die Bibliographie giebt uns einen Überblick über die bedeutendsten in französischer Sprache erschienenen Schriften, welche die Musik zum Gegenstande haben. Einer ganzen Reihe von Titeln sind Besprechungen beigefügt. J. W.

Warriner, John. National Portrait Gallery of living British Musicians. London, Sampson Low, Marston & Co. oblong folio, pp. 75, plates 35.

Schopenhauer says (Parerga): — "Daher ist Jeder werth, daß man ihn aufmerksam betrachte; wenn auch nicht Jeder, daß man mit ihm rede". The sage of Frankfort might not have applied this to 524 portraits by nearly as many photographers. Still the mutual knowledge of faces, under whatever presentment, helps professional unity. To each portrait there is a short biography. Joseph Bennett (mus. critic "Daily Telegraph"), contributing a preface, says that nations or races are musical in proportion to their homogeneity; e. g. the Jews. The Celts here (Ireland, N. Scotland, Wales) have kept their blood far purer than the other races; hence the "Celtic fringe" is looked to to leaven British music. He points out repute of British musicians as organists and orchestral players. C. M.

Eingesandte Musikalien.

Referenten: **A. Göttmann, C. Thiel, J. Wolf.**

Besprechung in zusammenfassenden Artikeln bleibt vorbehalten.

Verlag Joh. André, Offenbach a. M.

Hillmann, Karl. Wiegenlied für Streichorchester mit Flöte ad lib. Op. 21. Partitur ℳ 1,—. Stimmen ℳ 2,—.

Das Stück macht seinem Namen alle Ehre, es ist reichlich langweilig. A. G.

Meyer-Olbersleben, Max. Op. 67. Wanda-Ballade von Paul Heyse für Sopransolo, Männerchor und Orchester oder Pianoforte. Partitur und Orchester-Stimmen in Abschrift oder leihweise. Klavier-Auszug ℳ 4,—, Sopran-Solostimmen ℳ 0,60, Chorstimmen ℳ 2,60.

Wenn auch musikalisch nicht besonders tief angelegt, wird das Werk niemals seine Wirkung verfehlen. J. W.

Verlag Ed. Bote & G. Bock, Berlin.

Stubbe, Arthur. Romanze für Violoncell oder Viola alta mit Begleitung des Orchesters. Op. 41. Ausgabe für Violoncell (Viola alta) und Klavier. ℳ 2,—.

Ein nettes Vortragsstück ohne tiefere Bedeutung. A. G.

Verlag Bosworth & Co., Leipzig, London, Paris.

Sitt, Hans. Op. 78. 12 kleine melodische Vortragsstücke. In der ersten Lage ausführbar für Violine mit Pianofortebegleitung. Nr. 1, Lied ohne Worte, Nr. 2, Legende, Nr. 3, Idylle, Nr. 4, Im Kahn, Nr. 5, Stilles Glück, Nr. 6, Im Frühling, Nr. 7, Im Volkston, Nr. 8, Liebeslied, Nr. 9, Arioso, Nr. 10, Bagatelle, Nr. 11, Arietta, Nr. 12, Ländlicher Tanz. Preis je ℳ 1,20.

Formschöne charakteristische Melodien der Violine verbinden sich mit dem Klavierpart zu einem reizvollen Ganzen. Nur wenige Stücke sind mir bekannt, die mit so geringen Mitteln so prächtige Klangwirkungen erzielen. Mit vorliegender Sammlung erfährt die Hausmusik eine wirkliche Bereicherung. J. W.

Verlag Carisch & Jaenichen, Leipzig und Mailand.

Niewiadomski, St. Sechs Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Nr. 1, So sanft klingt vom Garten, Nr. 2, Mädchen mit dem roten Mündchen, Nr. 3, Die Glocken, Nr. 4, Wiegenlied, Nr. 5, Könnte zum goldenen Reif ich werden, Nr. 6, Die Schäferin. (Texte vorhanden in deutscher, englischer, französischer und italienischer Sprache). Preis je ℳ 0,75—1,25.

Reizvolle Lieder für den Salon, welche sich, wie alle Kompositionen N.'s, durch großen Wohllaut auszeichnen. J. W.

Scontrino, Antonio. 12 Bozzetti per Pianoforte (1a serie). Nr. 1, Ansia, Nr. 2, Contento, No. 3, In Campagna, Nr. 4, In Mare, Nr. 5, In Caserma, Nr. 6, In Chiesa, Nr. 7, Scherzo, Nr. 8, La Fontana, Nr. 9, All' Ave Maria, Nr. 10, Nella Notte, Nr. 11, Al Tramonto, Nr. 12, All' Alba.

Eine reizende Sammlung kleiner Charakterstücke, welche weitgehendste Beachtung verdient. Jede Nummer ist ein kleines Kunstwerk, voll vornehmen musikalischen Empfindens. J. W.

Verlag Ernst Eulenburg, Leipzig.

Scontrino, Antonio. Quartett G-moll für 2 Violinen, Viola und Violoncell. Payne's kleine Partitur-Ausgabe Nr. 234, 70 S., 8⁰. Preis ℳ. 1,20.

Allen Freunden der Kammermusik sei dieses treffliche, tief angelegte Werk des anerkannten Florentiner Meisters aufs wärmste empfohlen. Groß geprägte Gedanken, geistreiche Arbeit, klangvoller Satz treten uns hier entgegen und schaffen uns wahren Genuß und Gewinn. Eine echte Leidenschaft durchströmt die beiden Ecksätze, ungebundene Fröhlichkeit herrscht im Scherzo. Das Adagio zeigt fast deutsche Tiefe. J. W.

Verlag C. Kiesler, Leipzig.

Vogel, Martin. Technische Studien für Pianoforte. Op. 45. 1. Heft ℳ 1,50.

Das vorliegende erste Heft enthält nur Übungen für stillstehende und weiterrückende Hände und Finger-Übungen, welche die Elasticität des Finger-Gelenkes befördern. Die gewissenhafte Ausführung dieser mit vielem Fleiße zusammengestellten Übungen dürfte den aufmerksam Studierenden bald zu einem guten Anschlag verhelfen. A. G.

Verlag Friedr. Kistner, Leipzig.

Wickenhausser, Richard. Sonate, F-dur, für Pianoforte und Violoncello. Op. 18. ℳ 7,50.

Von einer weitaus besseren Seite wie in seinen Liedern zeigt sich Richard Wickenhausser in seiner ziemlich umfangreichen Cellosonate. Das Werk ist, wenn auch in seinen Themen nicht stark kontrastierend, sehr gut durchgearbeitet und rhythmisch ungemein interessant gestaltet. Ich halte die Sonate für eine recht gute Bereicherung des Cello-Repertoires. A. G.

Verlag C. F. Peters, Leipzig.

Nicholl, Horace. Orgelkompositionen.

Die außerordentlich sichere kontrapunktische Behandlung, welche die Werke Nicholl's auszeichnet, zeigen auch seine neusten Orgelkompositionen.

Op. 33. Präludien und Fugen.

Die drei nicht sehr ausgedehnten Werke eignen sich trefflich zum Studium und kirchlichen Gebrauche. Nr. 2 mit seinem

an das Initium des VIII. Psalmtons erinnernden Anfange dürfte der Vorzug gebühren.

In ausgedehnterer Fassung repräsentiert sich Op. 35, Nr. 1, Präludium und Fuge, mehr zum Konzertvortrag als zum kirchlichen Gebrauche geeignet. An die momentan befremdenden Querstände auf S. 13 (Takt 3, 5, 7) wird sich das Ohr gewöhnen.

Drei melodische Stücke (Berceuse, Duett, Trio mélodique), Op. 37, Heft I werden ihrer ansprechenden Melodie und leichten Ausführbarkeit wegen sicher Freunde finden. Am wirksamsten dürfte sich bei gutem Vortrag, den der Komponist — wie überhaupt bei allen seinen Werken — in Bezug auf Dynamik und Registrierung mit peinlichster Accuratesse angegeben hat, das Duett erweisen.

Ein breit angelegtes, weniger durch die musikalische Potenz, als durch die geistreiche Verarbeitung der einzelnen Themen imponierendes Werk ist die Symphonische Sonate, op. 42. Der innere Zusammenhang zwischen dem II. (Elegie) und dem III. Satz (Alla Chiesa) ist dem Referenten nicht ganz verständlich, indes klingt gerade dieser Satz durch die Verwendung einer alten dem Te Deum entlehnten Kirchenmelodie sehr ernst und feierlich. Das ganze Werk schließt mit einer kunstvollen — allerdings etwas lang ausgesponnenen — im Kontrapunkt in der Duodezime geschriebenen Doppelfuge, in deren Final-Kadenz der Komponist das erste Allegro-Thema im stärksten Fortissimo erklingen läßt, wirkungsvoll ab. C. T.

Verlag J. Schuberth & Co., Leipzig.

Stradal, August. Bearbeitungen für Pianoforte à 2 ms. Nr. 7341, Johann Ludwig Krebs, Präludium und Doppelfuge (D-moll) für die Orgel. ℳ 3,—.

Die Bearbeitung dieses prächtigen Stückes war jedenfalls eine glückliche Idee. Das mächtige Werk dieses Schülers von J. S. Bach verdient das Interesse unserer Pianisten sowohl vom musikalischen, wie auch vom technischen Standpunkt aus. A. G.

Verlag Joseph Williams, London.

Ricci, Vittorio. Pastelli musicali für eine Singstimme mit Klavier. Nr. 1, Dolce morte, Nr. 2, Domande, Nr. 3, O Falce di Luna Calante, Nr. 4, Primo Amore, Nr. 5, Per la tacita sera. (Texte italienisch, englisch und deutsch). Preis je ℳ 2,—.

Stimmungs-Malereien, von denen die erste *Dolce morte* recht wirkungsvoll ist. Eine gewisse Einförmigkeit der Melodiebildung, die aber offenbar in der Absicht des Komponisten liegt, soll nicht verschwiegen werden. J. W.

Zeitschriftenschau

zusammengestellt von

Ernst Euting.

Verzeichnis der Abkürzungen siehe Zeitschrift III, Heft 5, S. 211.

Altmann, Wilh. Hubert Ries (geb. 1. April 1902) — Mk 1902, Nr. 13.

—— Eine Aufführung des Kiel'schen »Christus« in Posen — ibid.

Anonym. Reproduktion eines alten Öl-Gemäldes von Joseph Haydn im Besitze von Otto Lessmann — AMZ 29, Nr. 14.

Anonym. »Siegfried« à Paris — Art du Théâtre (Paris, 51 Rue des Ecoles) März 1902 [illustriert].

Anonym. Max Klinger's Beethoven-Statue — Leipziger Illustrierte Zeitung (J. J. Weber) 17. April 1902 (mit 5 Abbildungen).

Anonym. La musique en Hollande — Nederland, 1902, Februarheft.

Anonym. M. Marcel Herwegh — MM 14, Nr. 6 [mit Porträt].

Anonym. Die neue Orgel in der Pfarrkirche zu Langenberg — GBo 19, Nr. 23.

Anonym. Gustav F. Kogel — MW 2, Nr. 9 (mit Porträt).

Anonym. Leo Tolstoi über die Musik — NMZ 23, Nr. 7.

Anonym. Das Schubert-Zimmer im historischen Museum der Stadt Wien — NMP 11, Nr. 13 [illustriert].
Anonym. Pfarrer und Kirchenchor — KVS 1902, Nr. 1.
Anonym. Das deutsche Kirchenlied in der Volksschule — ibid. Nr. 1f.
Anonym. Einige Grundgesetze für Cäcilianische Chöre — ibid.
Anonym. Die neue Kirchen-Orgel in Frankfurt a. O. — Katholische Schulzeitung für Nord-Deutschland (Breslau) 19, Nr. 8.
Anonym. Der Choral und der Cäcilienverein — GBl 27, Nr. 2/3f.
Anonym. Eine neue Grundkonstruktion im Baue von Pianinos — ZfI 22, Nr. 18.
Anonym. Die Orgel in der Gnadenkirche zu Hirschberg i. Schl. — ibid. [mit Abbildung].
Anonym. Tropen-Harmoniums — ibid. Nr. 19 [mit Abbildungen].
Anonym. Deutsche Klaviere in Egypten — ibid. Nr. 20.
Anonym. Übertragungen von Werken der Tonkunst auf Vorrichtungen für Instrumente, die zur mechanischen Wiedergabe von Musikstücken dienen, — ibid.
Anonym. Het orgel van St. Jan te 's-Hertogenbusch — MB 17, Nr. 9.
Anonym. Liszt in England — MT 1902, Nr. 710 [mit Porträt].
Anonym. A Cambridge College Concert — ibid.
Anonym. Der Klang als sinnlicher Reiz in der modernen Musik — DMZ 33, Nr. 13.
Anonym. Zur Glockenpflege und Glockenkunde — C 19, Nr. 3.
Anonym. Mozart in Mannheim — MB 17, Nr. 13.
Anonym. »Valborgsmessa«. Oper von Andreas Hallén — SMT 22, Nr. 6.
Anonym. Vincenzo Bellini — ibid. Nr. 6. [mit Porträt].
Anonym. Gregoriaansch op de koren — SGB 27, Nr. 4/5f.
B. Hawkins as a gossip — MT 1902. Nr. 710.
B., R. L'Africaine de Meyerbeer à l'Opéra — RAD 1902, Nr. 3 [gelegentlich der Neu-Einstudierung].
Backus, Emma M. Early songs from North Carolina — The Journal of American Folk-Lore (Boston and New-York, Houghton Mifflin & Co.) 1901, Oktober — Dezember.
—— Song-games from Connecticut — ibid.
Barton, Edwin H., and **Laws,** S. C. Air-pressures used in playing brass-instruments — The London, Edinburgh, and Dublin Philosophical Magazine, and Journal of Science (London, Taylor & Francis) 1902 Aprilheft.
Bauch. Wie die Bolkatrater Friede under de Musik brengt — Katholische Schul-Zeitung für Nord-Deutschland (Breslau) 19, Nr. 7.
Baughan, Edward A. The function of incidental music — MMR 1902, Nr. 376.
Benischke, Gustav. Über Resonanz-Erscheinungen — Elektrotechnische Zeitschrift (Berlin, Jul. Springer) 1902, S. 97.
Bernède, A. Emma Calvé — RE 1902, Februarheft [mit Porträt].
Bernoulli, E. Johann Hermann Schein's sämmtliche Werke. Herausgegeben von Arthur Prüfer — S. 1902, Nr. 19.
—— Johann Rudolph Zumsteeg — ibid. Nr. 23 [Besprechung des gleichnamigen Buches von Ludw. Landshoff].
Bernstein, A. Bemerkung zu der Arbeit von Dr. E. Storch »Über die Wahrnehmung musikalischer Tonverhältnisse« — Zeitschrift für Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane (Leipzig, J. A. Barth) 1902, Nr. 3/4.
Blaschke, Julius. Schwerhörige und taube Tonkünstler — DMMZ 24, Nr. 13.
Bolte, I. Italienische Volkslieder aus der Sammlung Hermann Kestners — Zeitschrift des Vereins für Volkskunde in Berlin 1902, Nr. 1.
—— Zum deutschen Volksliede — ibid.
Boretzsch. Unsere Soldatenlieder — Beilage zur Allgemeinen Zeitung, Nr. 72f.
Bornstein, Paul. Das französische Chanson im 19. Jahrhundert — Nord und Süd, 1902, Märzheft.
Bouillat, J. M. J. Rossini — Contemporains, 2. Februar 1902.
Bouyer, Raymond. Pour la nouvelle »Grisélidis« — M 68, Nr. 12.
Brandes, Otto. Londoner Orchesterverhältnisse — Berliner Tageblatt 28. Februar 1902.
Bräutigam, Ludwig. 25 Jahre Bremer Musikleben — Mk 1902, Nr. 14.
Bréville, Pierre de. Vincent d' Indy — RE 1902, Februarheft [mit Porträt].
C., J. S. V. Paderewski's new opera »Manru«. Impression after one hearing — MC 1902, Nr. 11.
Case, David. Sun myths in Lithuian folksongs — Transactions and Proceedings of the American Philological Association 31, Nr. 1.
Chantavoine, Jean. Beethoven et Wagner — Semaine Politique et Littéraire 25. Januar 1902.
Cohen, Carl und **Blessing,** P. Johannes, Protokoll über die Revision der umgebauten Orgel in der Marienkirche zu Aachen — GBl 27, Nr. 2/3.

Corot. Benjamin Godard — Penseur (Paris) Februar 1902.

Corver, W. J. De Erda-partij in Wagner's »Ring der Nibelungen« — WvM 9, Nr. 16 f.

Dauriac, Lionel, Avons-nous encore une musique française? — Revue Latine (Paris) 25. Januar 1902.

—— Richard Wagner écrivain — Critique Indépendant, 1902 Februarheft.

Draeseke, Felix. Hector Berlioz. Auszug aus einer später zu veröffentlichenden Musikgeschichte — Mk 1902, Nr. 14 f.

Dreher, Eugen. Konsonanz und Dissonanz der Töne — Gaea, Natur und Leben (Köln, Mayer) 1901, S. 559.

Droysen, G. Johann Gustav Droysen und Felix Mendelssohn-Bartholdy — Deutsche Rundschau, 1902 Aprilheft.

Duncan, Edmondstonne. Of the lute or theorba — MMR 1902, Nr. 376.

E., F. G. King's College Chapel, Cambridge — MT 1902, Nr. 710 [mit 5 Abbildungen].

Ebstein, E. Zur Geschichte des Göttinger Theaters — Hannover'sche Geschichtsblätter 4, Nr. 6.

Edwards, O. Japanese love songs — English Illustrated Magazine (London, Unwin) 1902, April.

Eichborn, H. Trübe Quellen — ZfI 22, Nr. 19 [warnt vor Überschätzung von Werken der bildenden Kunst als Quellen für die Geschichte der Musik speciell der Instrumente].

—— Unsere Militärmusik — DIB 1902, Nr. 20 f [Erwiderung auf den gleichnamigen Artikel von Fr. Volbach in der AMZ 28, Nr. 19].

Ende, H. vom. Kunsterziehung. Ergebnisse und Anregungen des Kunsterziehungstages in Dresden — WCh 3, Nr. 6.

Engelmann. Über die Helmholtz'sche Theorie der Schall-Überleitung auf das innere Ohr — Sitzungsberichte ärztlicher Vereine 1900, Biologische Abteilung (Hamburg) 1901, S. 111.

Erler, Hermann. Drei ungedruckte Briefe (Schumann an Gade, Mendelssohn an Fr. Kistner und Spohr an Ferd. Lieber) — Berliner Tageblatt, 3. März 1902.

Esser, Cateau. Humaan-opvoedend-Zangonderwijs voor de jeugd — SA 3, Nr. 7 [Besprechung des Buches von Wadsack].

Feldmann, Siegm. Bizet's Anfang und Ende — Der Tag (Berlin, August Scherl) 16. März 1902.

Ferrari, G. Ed. Elgar — GM 48, Nr. 13.

Fleischer, Victor. Orestes. Eine Trilogie nach der »Oresteia« des Aischylos von Felix Weingartner — NMZ 23, Nr. 7 [illustriert].

Flodin, Karl. Die neue Symphonie von Jean Sibelius — Mk 1902, Nr. 14.

Förster. Bizet's »Carmen« — Deutsche Zeitschrift 15, Nr. 9.

Fourcaud, L. de. Léo Delibes — RE 1902, Februarheft [biographische Skizze mit Porträt].

Francke, A. H. Ladakki songs — The Indian Antiquary (Bombay, Education Society's Press) 1902, Februarheft.

Frenzel, Robert. Max Reger als Orgelkomponist — U 59, Nr. 3.

Friedländer-Abel, Hedwig von. Wienerische Musik — Pester Lloyd (Budapest), 8. März 1902.

Friedrich, W. Über die Entstehung des Tones in Labialpfeifen — Annalen der Physik (Leipzig) 1902, Nr. 7.

Fuchs. Musiker-Caricaturen — Zeitschrift für Bücherfreunde (Bielefeld, Velhagen & Klasing) 5, Nr. 12.

Furno, Alb. Uno stornellaio fiorentino (con note musicali) — Archivio per lo studio delle tradizioni populari 20, Nr. 3.

Geffrey, S. L'évolution du piano et sa fabrication — Science Illustrée (Paris) 22. Februar 1902.

Geiger, Benno. Erlebnisse mit Giuseppe Verdi — Deutsche Revue (Stuttgart), 1902 Aprilheft.

Geisler, Heinrich. Die Tonic Sol-Fa-Methode — NMP 11, Nr. 15 [nach einem Vortrag in der Ortsgruppe Wien der IMG].

Gerhard. Heiteres und Ernstes aus dem Leben Verdi's — Stern der Jugend (Donauwörth, Auer) 8, Nr. 20.

Göhler, Georg. Die musikalische Bedeutung des Überbrettls — Mk 1902, Nr. 13.

—— Hugo Wolf — SH 42, Nr. 14/15 f [mit Porträt].

Golther, Wolfgang. Tristan und Isolde — AMZ 29, Nr. 16 [behandelt die Tristan-Sage und ihre Bearbeitung durch Wagner].

Goodrich-Freer, A. More Folk-Lore from the Hebrides — Folk-Lore (London, David Nutt), 25. März 1902.

Göpfart, Karl. Joh. Ludwig Boehner (1787—1860) — Mk 1902, Nr. 13.

Göttmann, Adolf. Julius Hey. Eine Skizze seines Lebens und Wirkens — Mk. 1902, Nr. 14 [mit Porträt].

Graf, Max. Gustav Mahler — RMG 1902, Nr. 9 f [Übersetzung aus den »Kritischen Studien«].

H., A. Ein Fest im deutschen Musikerhimmel zu Ehren Johann Hermann Schein's — S 1902, Nr. 19 f.

H., R. Cadenzen en klavier en vioolconcerten — MB 17, Nr. 12.

—— Johann Sebastiaan Bach en zijne Johannes-Passion — ibid. Nr. 14.

—— Losse grepen uit de Ned. muziekge-

schiedenis der vorige eeuw — MB 17, Nr. 9 ff.

Hagemann, Maurice. Het zang-onderwijs in Nederland — MB. Nr. 14 ff.

Herzog, J. G. Über die Kirchenmusikalische Ausbildung der Theologie-Studierenden — CEK 16. Nr. 4.

Hiller, Paul. Die Pompadour. Oper in 2 Akten von Emanuel Moór — NZfM 69, Nr. 14.

Holzammer, Wilhelm. Verdunkelung der Konzert-Räume — Mk 1902, Nr. 14.

Hüsung, Richard. Deutschtum in der Gesangskunst — DGK 2, Nr. 12.

Johner, D. Über italienische Notendrucke — Centralblatt für Bibliothekswesen. 1902. Aprilheft.

Joss, Victor. »Das Hexenlied«. Oper in 3 Abteilungen. Musik von Eugenio v. Pirani — NMP 11. Nr. 15.

Istel, Edgar. Johann Rudolph Zumsteeg († 17. Januar 1802) — Frankfurter Zeitung (Frankfurt a. Main), 25. Januar 1902.

Karpath, Ludwig. Der musikalische Nachlaß von Johannes Brahms — S 1902, Nr. 21.

Kastorsky, A. Über die Verbesserung der Lage des russischen Kirchengesanges — RMG 1902, Nr. 4.

Katt, Fr. Die indische Musiksprache — MTW 5, Nr. 12/13.

Keller. Das Franz Schubert-Zimmer im Wiener Rathaus — Deutsche Kunst- und Musik-Zeitung (Wien, Johannesgasse 19) 29, Nr. 13.

Keller, Adolf. Zum Thema: Kritik der Kritik — RMZ 3, Nr. 14.

Klauwell, Otto. Die Geschichte der Sonate — RMG 1902, Nr. 4 ff [Übersetzung ins Russische].

—— Musikalisches Gehör — Der Tag (Berlin, August Scherl), 11. März 1902.

Kniel, Corn. Warum wird die hl. Cäcilia als Patronin der Musik verehrt? — GBo 19, Nr. 2/3.

Kompanejsky, N. I. Der jetzige Kirchengesang — RMG 1902, Nr. 6.

—— Über die Entstehung der Melodie von Bortnjansky's Hymnus »Karl Slaven« — ibid. Nr. 8.

Köstlin, Heinrich Adolf. Zur Evangelisierung alt-liturgischer Stücke — MSfG 7, Nr. 4.

Kraufs, Rudolf. Konradin Kreutzer als Stuttgarter Hofkapellmeister — NMZ 23. Nr. 7 f.

Kroyer, Theodor. Der Haubenkrieg zu Würzburg. Ein heiteres Bühnenspiel in 3 Akten von Max Meyer-Olbersleben — S 1902. Nr. 22.

L. Gustav Mahler — RMG 1902. Nr. 8 (biographische Skizze).

L., G. Das fünfundsiebzigjährige Jubiläum des Stadtsängervereins Winterthur — SMZ 42, Nr. 12 f.

Lahee, H. C. A century of choral singing in New England — New England Magazine (Boston, 5 Park Square), März 1902.

Lange, Paul. Musik am Bosporus — Mk 1902, Nr. 13.

Lattmann, Wilhelm. Die Honorarfrage im musikalischen Unterricht — Kl 25. Nr. 7.

Lente. Was unser Volk singt — Theologisch-praktische Monatsschrift (Passau) 12, Nr. 3.

Lipaeff, Iwan. Der Briefwechsel von W. S. Kalinnikow (Beiträge zu seiner Biographie) 1902, Nr. 1 f.

Lipps, Th. Einige psychologische Streitpunkte. I Zur Tonverschmelzung — Zeitschrift für Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane (Leipzig, J. A. Barth) 1902, 3/4.

Louis, Rudolf. Ludwig van Beethoven — AMZ 29, Nr. 14.

Lückhoff, Walter. Wie disponiert man ein Litteratur-Harmonium — H 1902, Märzheft.

M. Der Volks-Chorgesang im Term'schen Gouvernement — DMZ 33, Nr. 12.

—— Zum Chopin-Denkmal in Warschau — ibid. Nr. 13.

M. Die Musikabteilung in der Haus-Industrie-Ausstellung — St. Petersburger Zeitung, Nr. 80 vom 3. April 1902.

M., A. La saison lyrique en 1901 — MM 14, Nr. 6.

Mangeot, A. Le 500e concert d'Angers — MM 14. Nr. 6.

Mantuani, J. Über den Beginn des Notendrucks — Vorträge und Abhandlungen herausgegeben von der Leo-Gesellschaft (Wien, Mayer & Co.) — Nr. 16.

Marsop, Paul. Wagnerianer und Wahrheitssucher — Die Gegenwart 61, Nr. 12.

Mauke, Wilhelm. Ludwig Wüllner, — ein musikalischer Charakterkopf — Mk 1902, Nr. 13.

McDermott, Louisa. Folk-Lore of the Flathead Indians of Idaho — The Journal of American Folk-Lore (Boston and New-York, Houghton, Mifflin & Co.) 1901, October—December.

Mello, Alfred. Die deutsche Operette vor und nach Johann Strauß — NMZ 23, Nr. 7 ff (illustriert).

Mengewein, C. Über musikalischen Geschmack — Allgemeine Musikalische Rundschau (Berlin, Carl Waltenberg) 7, Nr. 12/13.

Myron, Verdi-Festspiele im Jahre 1902 — Die Gegenwart 61, Nr. 13.

Nay, P. de. Scheffel et le »Trompeter

von Säckingen« — Monde Moderne (Paris, 5 Rue St. Benoît), 1. März 1902.

Nelle, Herm. Wilcken's Kirchenordnung von Neuenrade und ihre Liedersammlung — Jahrbuch des Vereins für die Evangelische Kirchengeschichte der Grafschaft Mark, 2. Jahrgang.

Neumann, Angelo. Das »Richard Wagner-Theater in Italien und die Verdi-Festspiele« — Vossische Zeitung (Berlin), 20. April 1902.

Neumann, R. Welche Anforderungen sind an einen rationellen Gesangs-Unterricht zu stellen — Pädagogische Zeitung (Berlin, R. Scheibe) 31, Nr. 16 [betrifft den Gesang-Unterricht an Schulen].

Newmarch, Mrs. Liszt in Russia — MMR 1902, Nr. 376.

Niecks, F. The art of music in Scotland — Scottish Art and Letters (Glasgow, 153 West Nile Street) April 1902.

Niemöller. Glocken-Namen, Glocken-Inschriften — Jahrbuch des Vereins für die evangelische Kirchengeschichte der Grafschaft Mark, 2. Jahrgang.

Niggli, A. La vie musicale à Zurich (Saison 1901—1902) — MSu 1, Nr. 16.

Oemichen, Rich. Musik-Aufführungen zur Deutschen Lehrer-Versammlung in Chemnitz — Pädagogische Zeitung (Berlin, R. Scheibe) 31, Nr. 15.

Pattini. Mängel im Schulgesang — Allgemeine Musikalische Rundschau (Berlin, Carl Waltenberg) 7, Nr. 14 f.

Pfitzner, Paul. August Klughardt's Pilgergesang der Kreuzfahrer, op. 88, für Männerchor und Orchester — SMZ 42, Nr. 13 [Besprechung].

Pirani, M. von. Über akustische Resonanz — Himmel und Erde (Berlin) 1901, S. 481.

Poradowska, Marguerite. Lettres inédites de Frédéric Chopin au compositeur Fontana — Revue Hebdomadaire (Paris), 25. Januar 1902.

Pottgiefser, Karl. Der Haubenkrieg zu Würzburg. Ein heiteres Bühnenspiel in 3 Akten von Max Meyer-Olbersleben — NZfM 69, Nr. 15 [Erstaufführung in München am 25. März 1902].

Powell, Nonie. The Bayreuth festival — Canadian Magazine (Toronto, Ontario Publishing Co., 1902, Märzheft [illustriert].

Preobrajensky, Ant. Die Kaiserliche Sänger-Kapelle vor 150 Jahren — RMG 1902, Nr. 11.

Prümers, Adolf. Ein Wort über die Fistel — SH 42, Nr. 14/15.

—— Zwei Volkshymnen — MWB 33, Nr. 10.

Puttmann, Max. Muzio Clementi. Ein Gedenkblatt — AMZ 29, Nr. 13.

R., A. Max Klinger's Beethoven — Vossische Zeitung (Berlin), 18. März 1902.

R., J. F. Our great musical men — The Saturday Review (London), 5. April 1902.

R., M. Ferruccio Busoni — GM 48, Nr. 15 [Biographische Skizze].

Richter, C. H. Über Bilder in Tönen und Töne in Bildern — SMZ 42, Nr. 11.

Riemann, Hugo. Über Japanische Musik — MWB 33, Nr. 14 ff [nach einem Vortrag].

Ruata, Guido Quirino. Il momento lirico attuale — NM 7, Nr. 75.

Ruederer, Josef. Münchener Wagalaweia — Der Tag (Berlin, Aug. Scherl), 22. März 1902 [betrifft die 4 Recitations-Abende Ernst von Possart's über den Nibelungen-Ring].

S., J. S. Johann Rudolph Zumsteeg (1766—1802) — MMR 1902, Nr. 376.

Saavedra, Dario. Die Musik-Verhältnisse in Paramaribo (Surinam) — AMZ 29, Nr. 14.

Saint-Saëns. Liszt — MM 14, Nr. 7 f.

Satesteban, De. Los Pirineos. Trilogie lyrique, poème de Victor Balaguer, musique du maestro Pedrell — RE 1902, Februarheft [mit Porträts, Illustrationen und Notenbeispiel].

Schmidt, H. Eine notwendige Verbesserung der Notenschrift — MWB 33, Nr. 13.

Schneider, Max. S. Jadassohn — NZfM 69, Nr. 14.

Schultze, Ad. »Der Improvisator« von Eugen d'Albert — NMZ 23, Nr. 7.

Schüz, A. Das singende Licht und der photographierte Ton — NMZ 23, Nr. 7.

Segnitz, Eugen. Joseph Rheinberger — KL 25, Nr. 7 [mit Porträt].

—— Nicolo Antonino Zingarelli — AMZ 29, Nr. 14 [mit Porträt].

Seibert, Willy. Brahms — RMZ 13, Nr. 3 [Entgegnung auf Arthur Seidl's »Wagneriana«].

Senger, Emil. Registerlose Stimmbildung — MWB 33, Nr. 7 ff.

Southgate, T. L. The Cantuar. Degrees — MN 1902, Nr. 579.

Staudigl, Oskar. Der Streit um das deutsche Volkslied — L 25, Nr. 13.

Stein, Bruno. Wahre Kritik — Cc 10, Nr. 4 [gegen Mißstände der heutigen Kritik].

Sternfeld, Richard. Wagner. Einige Bemerkungen zur Entstehung des 3. Aufzuges der »Meistersinger« — MWB 33, Nr. 11 f.

Steuer, M. Deutsche Musikgeschichte in italienischer Beleuchtung — S 1902, Nr. 24 [Besprechung von Untersteiner's Storia della musica].

Stier, Ernst. Die Braunschweigische Hofkapelle. Geschichtliche Skizze — Mk

1902, Nr. 13f [mit Porträts von Hasse, Graun, L. Spohr, A. G. Methfessel, Abt, etc.].

Stock, Andreas. Brahms' opus posthumum — S 1902, Nr. 23.

Storck, Karl. Moderne Klavierkünstler — Westermann's Monatshefte 1902, Märzheft.

—— Musik-Litteratur — Der Türmer 4, Nr. 6.

—— Versuchskonzerte und Musikalische Entwicklung — ibid. Nr. 7.

Stumcke, Heinrich. Aufruf zur Bildung einer Gesellschaft für Theatergeschichte — Bühne und Welt (Berlin, Otto Elsner) 4, Nr. 13.

Teibler, Hermann. Der Haubenkrieg zu Würzburg. Ein heiteres Bühnenspiel in 3 Akten von Max Meyer-Olbersleben — AMZ 29, Nr. 14 [Besprechung].

Tiersot, Julien. La musique de »Patria« de Victor Hugo — M 68, Nr. 12.

—— Chansons d'amour des paysans des Alpes françaises — La Grande Revue 6, Nr. 2.

Tischer, Gerhard. Über das Dirigieren in alter und neuer Zeit — Deutsche Musikdirektoren-Zeitung (Leipzig, Frankfurterst. 27) 4, Nr. 16.

—— Das moderne Orchester — Der Tag (Berlin, August Scherl), 19. April 1902.

Troubat, F. La danse des Treilles avec musique notée par M. Coquelin, exchef de musique au 122me de ligne — Revue des Langues Romanes (Paris, G. Pedone-Lauriel) 1902, Märzheft [mit Notenbeispielen].

Trümpelmann, Max. Ein neues Passions-Oratorium (von Felix Woyrsch) — NZfM 69, Nr. 16.

Tufts, F. L. Transmission of sound through porous materials — The American Journal of Science (New-Haven, Connecticut, Tuttle, Morehouse & Taylor, 125 Temple Street) 4. Serie, Nr. 63.

Ulrich, E. Hannoversche Volkslieder — Hannoversche Geschichtsblätter 4, Nr. 6.

Vancsa, Max. Massenet's »Maria Magdalena« und Rossini's »Stabat mater« — NMP 11, Nr. 13.

Van Zuylen von Nijevelt. Jets over het melodrama — WvM 9, Nr. 13f.

Vierne, Louis. Les symphonies pour orgue de Ch.-M. Widor — GM 48, Nr. 14 [Besprechung der Neu-Ausgabe].

Viotta, Henri. Een Parijsch Bayreuth — Wagner in Frankrijk — De Gids (Amsterdam, P. N. van Kampen & Zoon) 1902, Märzheft.

Vollert, W. Richard Wagner's Stellung zur christlichen Religion — Allgemeine evangelisch-lutherische Kirchenzeitung 1902, Nr. 11.

Waack, Karl. Zur Entstehungsgeschichte von Richard Wagner's »Der Ring der Nibelungen« — Düna-Zeitung (Riga) 1902, Nr. 25ff.

Walter, Victor. Die Musik und die Moralität — RMG 1902, Nr. 1ff.

Weber, Wilhelm. Felix Woyrsch und sein Passions-Oratorium — AMZ 29, Nr. 15.

Weis-Ulmenried, Anton. Italiens gegenwärtige Musikrenaissance — Die Gesellschaft (Dresden und Leipzig, E. Pierson's Verlag) 18, Nr. 6.

Widmann, Benedikt. Beispiele über die italienische Manier zu singen — DGK 2, Nr. 12 (nach J. A. Herbst's »Musica practica« (1642)].

Winterfeld, A. v. Nicolo Zingarelli. Zur 150. Wiederkehr seines Geburtstages — NMZ 23, Nr. 7.

Wittmann, Hugo. Im Wiener Schubert-Zimmer — MTW 5, Nr. 14f.

Wunschick, J. Das deutsche katholische Kirchen-Lied — Cc 10, Nr. 4 [nach einem Vortrag].

Wustmann, G. Zur frühesten Musikgeschichte Leipzigs — Leipziger Tageblatt, 3. März 1902.

Ziegler, Leopold. Die Weltanschauung Richard Wagner's und ihr Verhältnis zu Schopenhauer's Metaphysik — Südwestdeutsche Rundschau 1902, Nr. 4f.

Zijlstra, W. Het transpositiebord, een leermiddel ten gebruike bij het onderwijs in het zingen naar noten — WvM 9, Nr. 15.

Mitteilungen der „Internationalen Musikgesellschaft".

Ortsgruppen der IMG.

Berlin.

Die zweite Sitzung des Vereinsjahres fand am 16. April statt. Die hiesige »Vereinigung zur Förderung der Blas-Kammermusik« hatte die Güte, die Mozart's Serenade in C-moll zu Gehör zu bringen. Vorher gab der Vorsitzende der Ortsgruppe einige erläuternde historische Notizen über die Serenade und schloß daran eine Charakteristik der Ziele der genannten »Vereinigung«, die, aus Dilettanten bestehend, die Pflege der klassischen und modernen Kammermusik für Blas-Instrumente bezweckt. Ein Nebenziel der Vereinigung ist es, Solisten die Möglichkeit zu gewähren, in ihrem eigenen Hause Konzerte mit Orchesterbegleitung zu spielen, da die Vereinigung über ein vollständiges Orchester-Ensemble, wie es in der Zeit Mozart's und Beethoven's zur Begleitung üblich war, verfügt (Flöten, Oboen, Hörner, Fagott, Streichquartett). Die Ortsgruppe begrüßt den Anschluß der »Vereinigung« als korporatives Mitglied mit Freuden und erhofft in dem Zusammenwirken mit ihr eine rege Förderung ihrer musikwissenschaftlichen Zwecke. Die Aufführung der C-moll-Serenade, die nicht gewöhnliche Schwierigkeiten bietet, befriedigte nicht nur das musikhistorische Interesse der Hörer, sondern bereitete ihnen auch einen hohen Genuß. **E. Euting.**

Frankfurt a. M.

In der Monatsversammlung vom 24. März sprach Herr C. Süß über den Schulgesang.

In der Übersicht über die historische Entwickelung des Schulgesanges hebt der Vortragende hervor, daß derselbe anfangs ganz von den Forderungen der Kirche abhängig gewesen sei. Seit Pestalozzi sucht er den übrigen Forderungen des Lebens gerecht zu werden. Diese bestimmen für ihn das Ziel und das Stoffgebiet. Seine methodischen Grundsätze hat er aus den Entwickelungsphasen des kindlichen Geistes und Stimmorgans abzuleiten, in seinen technischen Mitteln sich den elementaren Forderungen des musikalischen und gesanglichen Fachunterrichts anzupassen, da er dieselben Grundlagen für Tonbildung, Aussprache, Atmung und Ausdruck hat wie der Kunstgesang. Nur erfordert die Rücksicht auf das zarte Stimmorgan die Beschränkung auf mäßigen Tonumfang — bis zur None — und mäßige Tonstärke — höchstens mf — und jedes Forcieren darüber hinaus ist als stimmverderbend zu vermeiden, die Mehrstimmigkeit nur bis zum zweistimmigen Tonsatz auszudehnen. Den Missgriffen der Methode ist durch geeignete Fachaufsicht, der Verballhornung der Texte, Weisen und Tonsätze durch Kritik der pädagogischen und musikalischen Fachpresse zu steuern. — Die Wichtigkeit der Pflege des Gesangs in der Schule darf nicht unterschätzt werden, denn nicht nur aus rein ethischen Gründen, sondern auch für den richtigen Gebrauch der Stimme, richtigen Tonansatz und ökonomische Atmung ist er unerläßlich. Für Lehrer und Schüler bildet er deswegen auch im sprachlichen Unterricht ein unentbehrliches Hilfsmittel. —

An den Vortrag schloß sich eine längere Diskussion. Der Vorsitzende Herr Dr. R. Hohenemser, machte alsdann noch Mitteilungen über ein Konzert, das die Ortsgruppe an Stelle der nächsten Monatsversammlung für ihre Mitglieder und geladene Gäste zu veranstalten gedenkt. In demselben sollen italienische Tonwerke aus dem 17. und 18. Jahrhundert zu Gehör gebracht werden. **Albert Dessoff.**

Leipzig.

Johann Hermann Schein, dem einen der »drei großen S« des siebzehnten Jahrhunderts, war die März-Versammlung der Ortsgruppe am Dienstag, den 18. März gewidmet. Im kleinen Saale des Künstlerhauses hatte sich ein zahlreiches Publikum eingefunden, dem Herr Privatdozent, jetzt Professor Dr. Arthur Prüfer, der Herausgeber der Schein'schen Werke, zunächst im Anschluß an seine Biographie des Kom-

ponisten ein Bild von dem Leben und der Bedeutung Schein's entwarf. Ausführlich besprach dann der Redner die Schein'schen Instrumental-Suiten, von denen zwei Proben zu Gehör gebracht wurden. Das vollbesetzte Schüler-Streichorchester des Nikolai-Gymnasiums unter der energischen Leitung des Herrn Gustav Borchers trug mit trefflichem Gelingen aus Schein's *Banchetto Musicale* (1617) zwei Suiten, Nr. VIII und Nr. X, vor, die sich beide durch Klangschönheit und bedeutenden musikalischen Gehalt auszeichnen. Es steht außer Zweifel, daß Stücke dieser Art eine unbedingte Bereicherung unserer besten Litteratur für Haus-Streichmusik oder kleines Haus-Orchester bedeuten, und besonders auch für die Zwecke des Musik-Unterrichtes dürften diese kleinen Meisterwerke außerordentlich verwendbar und dienlich sein. In der Pause zwischen den beiden Suiten nahm Herr Professor Prüfer noch Gelegenheit, die Anwesenden auf die letzten wichtigen Arbeiten Professor Hermann Kretzschmar's hinzuweisen, die in den Jahrbüchern der Musikbibliothek Peters, zum Teil erst ganz vor Kurzem, erschienen sind. Der angekündigte Vortrag einer Solo-Kantate von J. S. Bach mußte der vorgeschrittenen Zeit wegen leider ausfallen, doch hofft man, vielleicht einen noch folgenden Abend ganz der Bach'schen Solo-Kantate widmen zu können. Mit einem warmen Dankeswort für Herrn Borchers und seine junge Musikerschar beschloß der Vorsitzende den anregenden Abend.

Martin Seydel.

Wien.

In der am 5. April dieses Jahres unter dem Vorsitze des Herrn Dr. K. Navratil abgehaltenen Versammlung sprach der Schriftsteller Heinrich Geißler über die Tonic Sol-fa Methode.

Der Vortragende erläuterte die Grundsätze und den Stufengang jener musikalischen Elementarmethoden, welche ihre Schüler in den Stand setzen, Musik zu lesen und zu schreiben. Daß man Lernende ebenso leicht dahin bringt, Noten zu schreiben und zu lesen, (d. h. die Noten in klingende Töne umzusetzen, Töne in Noten zu verwandeln), als man ihnen die Fähigkeit zum Briefeschreiben und Zeitungslesen beibringt, das wurde durch die in England verbreitete Tonic Sol-fa Methode ebenso, wie durch die in Frankreich aufgekommene Chevé-Methode hinlänglich erwiesen. Diese Methoden suchen das Wesentliche in der Musik auf und sehen von dem Nebensächlichen, Zufälligen, Äußerlichen zunächst gänzlich ab. Sie lehren vor allen Dingen die Tonverwandtschaft und verzichten auf die Darstellung der absoluten Tonhöhe. Darum benutzen sie nicht die Mensural-Notenschrift, sondern entweder Buchstaben, ähnlich wie die Algebra, oder Ziffern. Die Sol-fa Methode benennt und notiert die sieben Stufen der Tonleiter mit den aretinischen Silben do re mi fa so (sol) la ti (si) oder deren Anfangsbuchstaben, wobei »Do« beweglich ist und die erste Stufe in jeder Tonart und nicht, wie in der beim Gesangsunterricht üblichen Solmisation einen bestimmten Ton bedeutet. Da die Intervallverhältnisse an sich betrachtet und geübt werden, da für jedes Verhältnis nur ein Zeichen und zwar immer dasselbe Zeichen gebraucht wird, die vielgestaltigen Zeichen der Notenschrift also in Wegfall kommen, gelangt der Schüler leicht zum Verständnis der Zeichen. Es handelt sich bei diesen Methoden — die Chevé-Methode beruht auf demselben Grundprinzipe und gebraucht die Ziffern von 1—7 — durchaus nicht darum, an Stelle der an sich unübertrefflichen, unentbehrlichen Notenschrift eine andere, primitivere Notierung vorzuschlagen, sondern sie verwendet die einfachere Schrift darum, weil sie das für den elementaren Unterricht Wichtigste, die Tonverwandtschaft einfach, klar, unmißverständlich anzeigt. Die Anwendung guter pädagogischer Grundsätze erleichtert sich nunmehr, ja wird eigentlich erst möglich, da mit dem Formel-, Zeichen- und Gedächtniskram aufgeräumt ist. Der Schüler wird den vernünftigen Weg geführt und lernt erst hören, dann singen, schreiben und lesen zugleich, so daß eine Thätigkeit aus der andern folgt und in die andere überführt. Die Schüler dürfen sich niemals auf ein begleitendes Instrument stützen, und auch der Lehrer darf nur vor-, beileibe nicht mitsingen, denn Selbständigkeit, Mündigkeit ist das oberste Ziel dieses Lehrgangs. Der mehrstimmige Gesang wird von Anfang an gepflegt und zwar so, daß in den ersten, im Umfange beschränkten Übungen die Stimmen tauschen und jeder Schüler der Reihe nach alle Stimmen singt. Nach John Curwen's, im »Standard course of the Tonic Sol-fa Method« entwickelten Stufengang werden nun die ersten Lektionen durchgenommen. Die Exposition der die Tonleiter bildenden Intervalle erfolgt nach harmonischen Gesichtspunkten, nämlich zu *Do* werden erst *Mi* und *Sol* (*so*) gestellt, dann werden die zur Ober-

dominante gehörigen *Re* und *Ti* (*si*) zur Anschauung gebracht, endlich *Fa* und *La* (Unterdominante). Eine graphische Darstellung der Tonleiter enthält der »Modulator«. Um die Ausgangstonart in der Mitte gruppieren sich die Nächstverwandten, rechts die Ober-, links die Unterdominante. An dem Modulator werden die freien, scheinbar willkürlichen, selbstverständlich immer wohlüberlegten Übungen vorgenommen, indem der Lehrer mit einem Stäbchen die zu singenden Intervalle aufzeigt. Diese freien, wie vom Augenblick eingegebenen Improvisationen am Modulator würden der Sol-fa Methode allein schon das Übergewicht aller anderen Singmethoden gegenüber verleihen. Während die Notenschrift den Schüler zwingt, sich mit allen Tonarten des Zirkels vertraut zu machen, und sich in jede einzelne einzuarbeiten, kennt die Sol-fa Methode nur eine, die wirkliche Normaltonleiter, und sie hält den Zögling an, nur das Typische, das Verhältnis, nicht aber die zufällige Tonhöhe zu beachten. Er lernt daher nicht erst die Modulation von *C* nach *G*-Dur, von *G* nach *D*-Dur und so fort, sondern den Übergang in die Dominante schlechtweg. Die Modulation ist vollzogen, sobald das *Sol* sich in *Do*, oder das *Do* in *Fa* verwandelt hat, umgedeutet wurde. Und die Schrift reproduziert und spiegelt den Umwandlungsprozess in der Auffassung prompt ab, indem sie den Ton, an welchem die Umdeutung der Funktion eintritt, mit doppelten Buchstaben notiert, z. B. »sd«, was besagt, daß der Ton, welcher als Quinte der Tonika eingetreten ist, weiterhin als Tonika fungieren soll. — Daten aus der Geschichte der von Miß Glover erdachten, von John Curwen endgiltig geordneten Sol-fa Methode geben dann ein Bild von dem Einflusse und der Verbreitung des Lehrsystems. Zu verwundern ist es, daß die Lehrer ein Unterrichts- und Erziehungsmittel unbeachtet, unbenutzt liegen ließen, welches einen fruchtbaren Gesangs- und Musikunterricht in der Schule ermöglichen würde. Auch für den Instrumentalunterricht könnte die Methode mit großem Erfolge nutzbar gemacht werden, insofern derselbe auf das Gehör und auf das Vokale sich zu gründen hat. Der Schulgesang und der häusliche Musikunterricht könnte mit einem Schlage kräftig vorwärts gebracht werden, wenn es nur gelänge, den »Modulator« und dessen zweckmäßige Verwendung einzuführen.

In der sich anschließenden Diskussion anerkannte Dr. Navratil die pädagogische Bedeutung und den erziehlichen Wert der Methode, äußerte jedoch Zweifel an der Möglichkeit, komplizierte Werke, wie z. B. Kompositionen moderner Meister, in Buchstabenschrift wiederzugeben. Professor Dr. Rietsch meinte, daß alles, was gesungen werden kann, auch notiert werden könnte. Er erinnerte daran, wie die Methode an mittelalterliche Traditionen anknüpft und ein Vorbild an der Guidonischen Hand habe. Im Widerspruche zu dem Vortragenden meinte er, daß die Behandlung der Molltonart nicht als Schwäche des Systems anzusehen, sondern eben nur eine Schwäche der Molltonart selbst sei. Der harmonische Dualismus sei abgethan. Herr Dr. Maas gab der Befürchtung Ausdruck, daß die nur an unbegleiteten Gesang gewöhnten, natürlich rein intonierenden Schüler sich nur schwer in das Singen mit Instrumentalbegleitung finden dürften.

O. Koller.

Über Hermann Goetz.

Leider kommt mir, von einer größeren Auslandreise zurückgekehrt, die Erwiderung des Herrn Max Kalbeck auf Seite 261 dieser Zeitschrift erst jetzt zu Gesicht. Es ist evident, daß Herr Kalbeck den von ihm zitierten Satz meiner Arbeit aus dem Zusammenhang losgelöst und daher völlig mißverstanden hat. Hätte er kaltblütig zwei Sätze weiter gelesen und auf die logische Verbindung geachtet, so wäre es wohl seiner Aufmerksamkeit nicht entgangen, daß ich ihm nicht zum Vorwurf mache, die Schönheiten der Goetz'schen Partitur in seiner Besprechung vernachlässigt zu haben, sondern daß ich einzig gegen die aus der Kalbeck'schen Darstellung hervorgehende Annahme protestieren wollte, als sei die Veredelung der Shakespeare'schen Farce das alleinige Werk des Textdichters, der doch nur in stetem Kontakt mit dem Meister lediglich den Untergrund für den herrlichen Bau schuf. Käthchen und Petrucchio sind so nicht Widmann'sche, sondern Goetz'sche Gestalten. Wer hieran noch zweifelt, möge den schönen Brief Goetzens über seine »Widerspänstige« nachlesen, den nach der Absendung meines bereits im November vorigen Jahres entstandenen Aufsatzes Held im 1. Dezemberheft der »Musik« veröffentlichte.

So fällt also die vorschnelle Behauptung des Herrn Kalbeck, ich habe seinem Aufsatz gegenüber, den ich noch eine Seite zuvor (Seite 182) als »warm und feinsinnig« bezeichnete, einen Vorwurf »aus der Luft gegriffen«, in nichts zusammen.

München, Anfang April. Dr. Edgar Istel.

Neue Mitglieder.

Bandmann, Fräulein Tony, Klavierlehrerin. Papenhuderstraße 3. Hamburg.

Morley, J. Geo. 6 Sussex Place. South Kensington, London.

Änderungen der Mitgliederliste.

Brixel, Franz, Musikschulinhaber in Rekawinkel jetzt Hirschengasse 24 in Wien VI.

Gerold, Th., in Frankfurt a. M., jetzt Königstrasse 36 II.

Humperdinck, Professor Engelbert in Wannsee jetzt Grunewald bei Berlin, Trabenerstraße 3.

Limbert, Dr. F. in Frankfurt a. M. jetzt Gartenstraße 133 III in Düsseldorf.

Nicholl, Horace Wadham in Leipzig jetzt 74 Woolston Road, Forest Hill, London S.E.

Read, H. Vincent, A. R. A. M., now 15 St. Peter's Street, Winchester.

Schenk, Georg, Oberlehrer in Lauterberg a. H. jetzt in Delmenhorst.

Ferry, R. R., now Archbishop's House, Westminster, London.

Zaar, Johannes, Postinspektor in Düsseldorf jetzt Bülowstraße 3 in Wiesbaden.

Bitte.

Leider muß ich meine Bitte um Nachsicht für Verzögerungen in meiner Korrespondenz und in Angelegenheiten der Zeitschrift wiederholen, da ich den ganzen Monat hindurch auf Dienstreisen war und viele Briefschaften und Zusendungen aller Art erst jetzt bei meiner Rückkehr vorfand. Das Liegengebliebene wird nach Mögkeit baldige Erledigung finden.

Berlin, 28. April 1902. Oskar Fleischer.

Als siebentes Heft unserer »Beihefte« ist erschienen:

Max Kuhn, Die Verzierungs-Kunst in der Gesangs-Musik des 16.—17. Jahrhunderts (1535—1650). Preis 4 *M*. Die Central-Geschäftsstelle.

Inhalt des gleichzeitig erscheinenden
Sammelbandes.

Ausgegeben Anfang Mai 1902.

Für die Redaktion verantwortlich: Professor Dr. O. Fleischer, Berlin W., Motzstr. 17.
Mitverantwortlich: Dr. H. Abert, Berlin, Lützowplatz 14.
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Publikationen der Internationalen Musikgesellschaft.

Beihefte.

Zu unseren beiden offiziellen Publikationsorganen wird von jetzt an ein drittes, sozusagen nicht-offizielles treten, zu dessen Bezug die Mitglieder nicht verpflichtet sind und welches in zwanglosen Heften erscheint. Diese

Beihefte der Internationalen Musikgesellschaft

haben den Zweck, die »Sammelbände« zu entlasten. Wie in der »Zeitschrift« nur Aufsätze von höchstens einem Druckbogen Länge aufgenommen werden können, so hat sich für die »Sammelbände« das Prinzip als zweckmäßig herausgestellt, nur Abhandlungen von höchstens fünf Druckbogen Umfang aufzunehmen. Um aber den diesen Umfang übersteigenden Arbeiten von Wert ebenfalls Platz zu schaffen, sollen nunmehr die »Beihefte« dienen. Das schon vor Auftreten der Internationalen Musikgesellschaft unter dem Titel »**Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen von deutschen Hochschulen**« begründete Unternehmen geht in den »Beiheften« auf. Den Mitgliedern der Internationalen Musikgesellschaft steht es frei, ob sie die Beihefte, die selbständige neue Forschungen enthalten, beziehen wollen. Diese Beihefte, die durch sämtliche angesehene Buchhandlungen des In- und Auslandes oder unmittelbar von der Verlagshandlung Breitkopf & Härtel bezogen werden können, werden je nach Umfang zu mäßigen Preisen portofrei an die subskribierenden Mitglieder geliefert. Die bisher erschienenen Hefte der ersten Reihe der Sammlung musikwissenschaftlicher Arbeiten werden unter denselben Bedingungen den Mitgliedern abgegeben.

Die Centralgeschäftsstelle der Internationalen Musikgesellschaft.

Beihefte der Internationalen Musikgesellschaft.

I. Edgar Istel, Jean Jacques Rousseau als Komponist seiner lyrischen Szene Pygmalion. Preis ℳ 1.50.
II. Johannes Wolf, Musica Practica Bartolomei Rami de Pareia. Preis ℳ 4.—.
III. Oswald Körte, Laute und Lautenmusik bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts. Unter besonderer Berücksichtigung der deutschen Lautentabulatur. Preis ℳ 5.—.
IV. Theodor Kroyer, Die Anfänge der Chromatik im italienischen Madrigal des XVI. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Geschichte des Madrigals. Preis ℳ 6.—.
V. Karl Nef, Zur Geschichte der deutschen Instrumentalmusik in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Mit einem Anhange: Notenbeispiele in Auswahl. Preis ℳ 3.—.
VI. Walter Niemann, Über die abweichende Bedeutung der Ligaturen in der Mensuraltheorie der Zeit vor Johannes de Garlandia. Ein Beitrag zur Geschichte der altfranzösischen Tonschule des 12. Jahrhunderts. Preis ℳ 6.—.
VII. Max Kuhn, Die Verzierungs-Kunst in der Gesangs-Musik des 16. und 17. Jahrhunderts (1535/1650). Preis ℳ 4.—.

Früher sind als Hefte der
»Sammlung musikwissenschaftlicher Arbeiten von deutschen Hochschulen« erschienen:

I. Eduard Bernoulli, Die Choralnotenschrift bei Hymnen und Sequenzen. Preis ℳ 9.—.
II. Hermann Abert, Die Lehre vom Ethos in der griechischen Musik. Preis ℳ 4.—.
III. Heinrich Rietsch, Die Tonkunst in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts. Preis ℳ 4.—.
IV. Richard Hohenemser, Welche Einflüsse hatte die Wiederbelebung der älteren Musik im 19. Jahrhundert auf die deutschen Komponisten? Preis ℳ 4.—.




2. Ortsgruppen mit ihren Vorständen.

Ann Arbor, Mich.: Prof. *A. Stanley.*
Basel: Dr. *Karl Nef.*
Berlin: Major a. D. Dr. *O. Körte.*
Bern: Prof. Dr. *A. Thürlings.*
Bonn: Dr. *L. Scheibler* Göbenstr. 4.
Breslau: Prof. Dr. *J. Schäffer.*
Brüssel: Direktor Prof. *Aug. Gevaert.*
Cambridge, Mass.: Miss *A. C. Fletcher*, Harvard University.
Darmstadt: Privatdozent Dr. *W. Nagel.*
Düsseldorf: Musikdir. Prof. *Buths.*
Essen: *L. Riemann.*
Etschmiadzin: Archimandrit *K. Keworkian.*
Frankfurt a. M.: Dr. *Frank L. Limbert*, Cronbergerstr. 8.
Genf: Direktor *C. H. Richter*, 4 Boul. helvétique.
Hamburg: Prof. *E. Krause*, Neust. Fuhlentwiete 78.
Hannover: Musikdirektor *K. Weigel*, Veilchenstrasse 2 a.
Heidelberg: Prof. Dr. *Ph. Wolfrum.*
Helsingfors: Direktor Dr. *M. Wegelius*, Unionsgatan 17.
Kassel: Hofkapellmeister Dr. *Franz Beier.*
Königsberg, Ostpr.: vacat.
Kopenhagen: Dr. *A. Hammerich*, St. Blichersvej 18, F.
Leipzig: Privatdozent Dr. *Arthur Prüfer.*
London: Musical Association, President: Sir *Hubert Parry.*
Lübeck: Musikdirektor Prof. *C. Stiehl.*
Mailand: Bibliothekar *E. de Guarinoni.*
München: Professor Dr. *A. Sandberger*, Prinzregentenstrasse 48.
St. Petersburg: Excellenz Baron *C. von Stackelberg.*
Strafsburg i. E.: Prof. Dr. *Fr. Spitta*, Schwarzwaldstr. 4.
Stuttgart: vacat.
Tiflis: Kaiserl. Russ. Musikdirektor *Basil Korganow.*
Warschau: Warschauer Philharmonie (Filharmonii Warszawskiej).
Winterthur: Dr. *E. Radecke.*
Wien: Prof. Dr. *G. Adler*, XIX/I. Cottage, Lannergasse 9.

3. Central-Geschäftsstelle.

Vorsitzender: Prof. Dr. O. Fleischer, Berlin W. 30, Motzstr. 17.
Kassirer: Breitkopf & Härtel, Leipzig, Nürnbergerstr. 36.
Sekretär: Dr. *J. Wolf.*
Beisitzer: Major Dr. *O. Körte.*
Dr. *H. Abert.*
Dr. *E. Euting.*

Korrespondierende Mitglieder:
für **England:** Dr. *Ch. Maclean*, London.
- **Frankreich:** Professor *L. Dauriac*, Paris.
für **Österreich:** Dr. *R. Hirschfeld* Wien.
- **Rufsland:** Redakteur *N. F. Findeisen*, St. Petersburg.
- **Skandinavien:** Dr. *A. Hammerich*, Kopenhagen.
- **Vereinigte Staaten von Amerika:** Prof. *A. Stanley*. Ann Arbor (Mich.).

4. Kartell-Vereine:

Musical Association in London, President: Sir *Hubert Parry.*

Vereeniging voor Noord-Nederlands Muziekgeschiedenis, Voorzitter: *D. F. Scheurleer*, Haag.



Die vierte Mitglieder-Liste ist erschienen.



Anzeiger zur Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft.

Jahrgang III, Heft 8.

Hierzu Beilagen der Firma **Breitkopf & Härtel in Leipzig:** Musik für Haus und Volk, sowie der Firma **B. Schott's Söhne in Mainz:** Rich. Wagners Ring der Nibelungen betr.

ZEITSCHRIFT

DER

INTERNATIONALEN MUSIK-GESELLSCHAFT

Jahrgang III * Heft 9

Juni 1902.

INHALT



LEIPZIG

DRUCK UND VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL.





Die

Internationale Musikgesellschaft

besteht gegenwärtig aus folgenden Abteilungen:

1. Sektionen.

Belgien: Direktor des Kgl. Konservatoriums Professor *A. Gevaert*, Brüssel.
Direktor des Kgl. Konservatorium-Museums *V. Mahillon*, Brüssel-Boitsfort, Villa Matvic.

Dänemark: Dr. *A. Hammerich*, Kopenhagen F., St. Blichersvej 18.

Deutschland, und zwar in

Baden: Professor Dr. *Ph. Wolfrum*, Heidelberg.

Bayern: Professor Dr. *A. Sandberger*, München, Prinzregentenstr. 48.

Elsafs-Lothringen: Professor Dr. *F. Spitta*, Straßburg, Schwarzwaldstr. 4.

Norddeutschland: Professor Dr. *O. Fleischer*, Berlin W., Motzstr. 17.
Excellenz Freiherr D. Dr. *R. v. Liliencron*, Schleswig.
Professor Dr. *C. Stumpf*, Berlin W., Nürnbergerstr. 14/15.

Sachsen: Professor Dr. *H. Kretzschmar*, Gaschwitz bei Leipzig.

Württemberg: vacat.

Finnland: Direktor des Musikinstitutes Dr. *M. Wegelius*, Helsingfors.

Frankreich: Professor Dr. *L. Dauriac*, Paris, 6 rue Val de grâce.
P. A. Dechevrens, O. J., Paris, 26 rue Lhomond.
Professor *M. Lussy*, Paris, 73 boulevard Beaumarchais.
Professor *A. Pougin*, Paris, 135 faubourg Poissonnière.

Grofsbritannien u. Irland: „English Committee of the Internationale Musikgesellschaft“:
Sir *Hubert Parry*, President,
Mr. *Otto Goldschmidt*, Vice president,
MM. *Bridge*, *Cummings*, *Hadow*, *Mackenzie*, *Maclean*, *Maitland*, *Mc Naught*, *Niecks*, *Prout*, *Squire*, *Stanford*, *Taylor*.

Italien: Bibliothekar am Kgl. Konservatorium Professor *E. de Guarinoni*, Mailand.
Dr. *J. Wolf*, Berlin W., Augsburgerstr. 80.

Niederlande: *D. F. Scheurleer*, Haag.
Dr. *M. Seiffert*, Berlin W., Göbenstr. 28.

Österreich: Professor Dr. *G. Adler*, Wien XIX/I. Cottage, Lannergasse 9.

Ost-Indien: Dr. *A. M. Pathan*, Musician tq H. H. the Maharaja, Baroda.

Rufsland (europäisches): Kommission zur Ausarbeitung der Statuten für die Sektion:
Serge Juferoff, *Liberius Sacchetti* und Excellenz Baron *C. von Stackelberg*, St. Petersburg.

Schweden: Dr. *Svedbom*, Sekretär der Kgl. Musik-Akademie, Stockholm.

Schweiz: Direktor der Akademie der Musik *C. H. Richter*, Genf, 4 Boulevard helvétique

Spanien: Académico und Professor *F. Pedrell*, Madrid, San Quintin 4.

Vereinigte Staaten von Amerika: Professor *A. Stanley*, Ann Arbor (Mich.).
Miss *Alice C. Fletcher*, Harvard University, Cambridge (Mass.).

Fortsetzung auf der 3. Umschlagseite.





ZEITSCHRIFT

DER

INTERNATIONALEN MUSIKGESELLSCHAFT.

Heft 9. **Dritter Jahrgang.** **1902.**

Erscheint monatlich. Für Mitglieder der Internationalen Musikgesellschaft kostenfrei. für Nichtmitglieder 10 ℳ. Anzeigen 25 ₰ für die 2gespaltene Petitzeile. Beilagen 15 ℳ.

Vier aufgefundene Original-Briefe von Johann Seb. Bach von 1736 und 1738.

Beschäftigt mit den Vorarbeiten zur Herausgabe der im Auftrage des hiesigen Magistrats abzufassenden »Geschichte der Stadt Sangerhausen« fand ich unter den Besetzungsakten des Organisten der St. Jakobikirche hierselbst in einem Akten-Fascikel des Stadtarchivs unter Abteilung III, Loc. 7, Nr. 4 die unten abgedruckten vier Originalbriefe von unserm großen Meister Joh. Sebastian Bach, die bei dem berechtigten Interesse, das in Musikkreisen und auch bei anderen Gebildeten für den großen Sohn unseres Vaterlandes herrscht, des Abdrucks wert sein mögen, zumal da sie sein innerstes Familienleben betreffen, das bisher nicht überreich bekannt war. Diese Briefe bestätigen auch für seinen Sohn Johann Gottfried Bernhard das, was der alte Bach an seinem ältesten Sohne Friedemann erlebte, nämlich den Kummer eines treu sorgenden Vaterherzens über einen ungeratenen Sohn.

Diese vier Briefe sind von Joh. Seb. Bach eigenhändig geschrieben, zeigen die deutlichen, leicht lesbaren Schriftzüge des Meisters, haben, abgesehen von dem einen von 1738, Folio-Format und sind mit einem Siegel verschlossen gewesen, das kein Wappen mit Schild und Helm trägt, sondern den monogrammartig verschlungenen Namenszug zeigt. Alle Briefe sind gut erhalten[1].

Die Stadt Sangerhausen hatte bis zum Jahre 1725 für ihre beiden Kirchen nur einen Organisten als Choral- und Figural-Organist. Erst

1) Nach Rücksprache mit dem Herrn Bürgermeister Knobloch kann ich mitteilen, daß der hiesige Magistrat nicht abgeneigt ist, diese Briefe gegen eine angemessene Entschädigung einer darauf reflektierenden Bach-Sammlung zu überlassen.

von diesem Jahre ab stellte man auch an der Kirche St. Ulrich einen eigenen Organisten an. Von der Hauptkirche der Stadt, der St. Jakobi- oder Marktkirche, wissen wir, daß sie schon am Ende des 15. Jahrhunderts mit einer Orgel versehen war. Im Jahre 1494 treffen wir Ausgaben für das Schlagen der Orgel. War diese anfangs wohl nur ein kleines Werk, so erbaute man zu St. Jakobi 1693 ein stattliches Orgelwerk, an welchem man 1727 einen Neu- und Umbau für 612 Gulden vornahm. Diese in Gegenwart des damals in Sangerhausen, der zweiten Residenz für die Herzöge von Sachsen-Weisenfels, residierenden Herzogs Christian von Sachsen-Weisenfels 1728 eingeweihte Orgel steht noch in der Kirche und ist wenigstens in ihrem zopfigen Prospekt noch heute erhalten. Das Tonwerk selbst erfuhr 1858 eine wesentliche Vergrößerung. Immerhin war die Orgel von 1728, wie aus einem noch vorhandenen Bau-Anschlage hervorgeht, eine mit umfangreichen Stimmmitteln versehene zu nennen. Auch die Besoldung des Organisten an dieser Kirche war gut, da sie um 1800 nahezu 500 Thaler betrug.

So kann es uns nicht wundern, daß im 18. Jahrhundert an dieser Kirche mehrere nicht unbedeutende Organisten angestellt gewesen sind: Johann Martin Benckenstein aus Leipzig (seit 1741 hier) kam 1760 als Organist an die Marienkirche zu Stralsund; sein Nachfolger Ernst Ludwig Ohlenroth wurde 1767 nach Lüneburg befördert, und vor beiden bemühte sich kein Geringerer als Joh. Sebastian Bach um die Organisten-Stelle zu Sangerhausen, wie aus einem der vier gefundenen Briefe hervorgeht. Der von 1797 bis zu seinem 1807 erfolgten Tode hier angestellte Organist Joh. Friedrich Rödiger war der Vater des hier in Sangerhausen 1801 geborenen berühmten Orientalisten Emil Rödiger, welchem die Universitäten Halle und Berlin ihren damaligen Ruhm mit verdankten.

Auch im 19. Jahrhundert sind mehrere hervorragende Organisten hier thätig gewesen. Dahin gehören Vater und Sohn Breitung, von denen der erstere uns mehrere Kompositionen und eine sehr brauchbare, methodisch angelegte Klavierschule »Der erste Klavierlehrer« 1833 hinterlassen hat. Daß nur ein tüchtiger und begabter Organist, ja ein Meister auf seinem Instrument den Platz dieser beiden ausfüllen konnte, erkannte der Rat der Stadt Sangerhausen 1867 sehr gut und suchte daher auch einen solchen unter den vielen Bewerbern aus. Bei den abzuhaltenden Proben zog der Rat zwei anerkannte Autoritäten hinzu, nämlich Fr. Rein aus Eisleben und den Königl. Musikdirektor und Dom-Organisten Engel zu Merseburg. Die Wahl fiel auf den jungen, begabten Organisten Julius Voigtmann, der neben künstlerischer Begabung einen großen Eifer entwickelte, sich in seiner Kunst ganz verzehrte und leider viel zu früh durch den Tod aus seinem Schaffensgebiet nach 7jährigem Wirken 1874 dahin gerafft wurde.

Schon längst war es mir bekannt, daß an der St. Jakobi-Kirche ein Organist Bach aus Leipzig, wenn auch nur auf kurze Zeit, um 1737 thätig gewesen war. Die von mir gleich von vornherein gehegte Vermutung, daß dieser ein Sohn des großen Meisters in Leipzig sein könnte, konnte ich bisher nicht beweisen, da die Nachforschungen in dem nur geringen Aktenmaterial dafür keinen Beleg lieferten. Erst durch das Auffinden jener Briefe des Vaters wird es außer allen Zweifel gestellt, daß der Sangerhäuser Organist Johann Gottfried Bernhard Bach ein Sohn des Joh. Sebastian Bach ist. So wird die Reihe jener hervorragenden Organisten an dieser Kirche durch ein neues, nicht minder interessantes Glied vervollständigt. Wenn auch von Joh. Gottfried Bernhards musikalischem Talent und Schaffen nichts bekannt ist, so verdient er doch, selbst wenn er nur ein mäßiger Musiker gewesen wäre, als der Sohn eines so großen Vaters unsere volle Beachtung. So viel man auch annehmen mag, daß das fürsorgende Vaterherz seinem Sohne eine möglichst einträgliche, sichere Stellung zu verschaffen bemüht gewesen sein wird, so wird der Vater ihn doch wohl auch mit gutem Gewissen haben empfehlen können.

Von Joh. Gottfr. Bernhard Bach ist wenig bekannt. Der Biograph Bachs, C. H. Bitter in seinem zweibändigen Werke Johann Sebastian Bach, Berlin 1865, weiß nur wenig von ihm zu berichten: Teil I, S. 27, 67, 120, 309 und Teil II, S. 82, 351 führt er von ihm an, daß er zu Weimar am 11. Mai 1715 als der dritte Sohn der ersten Ehe geboren ist. Wie mit den beiden ältesten Söhnen Friedemann und C. Ph. Emanuel, war der Vater auch mit Joh. Gottfr. Bernhard bestrebt, ihn zu einem Meister höchsten Ranges in seiner eignen Kunst auszubilden. Alle drei gehörten zu den Schülern, denen der Vater die größte Sorgfalt zuwandte. 1730 berichtet Joh. Sebastian Bach von seinem ältesten Sohne Friedemann, daß er ein »*studiosus juris* wäre, die andern beide frequentieren noch einer *primam* und der andere *secundam classem*«. 1735 empfahl Joh. Seb. Bach diesen dritten Sohn an den Rat zu Mühlhausen. Er erhielt die Stelle eines Organisten an der Marien-Kirche, welche Stellung er aber nur $1^3/_4$ Jahr inne hatte[2]. Spitta (II, 754) berichtet sodann nach Walther's und der Jenaer Kirchenregister Angaben, daß er als »der Rechtsgelahrtheit Beflissener« in Jena »den 27. May 1739 am hitzigen Fieber verstorben« ist. Daß er auch in Sangerhausen ein Jahr Organist gewesen ist, war bisher nicht bekannt, wie man überhaupt über seinen Lebenswandel und sein Ende nichts weiter wußte. Im Frühjahr 1737 ging er nach Sangerhausen. Doch als echtes Künstlerblut und in seiner vom Vater ererbten Wanderlust hielt es ihn auch in Sangerhausen nicht lange. Was ihn von Mühlhausen

---

2) Bei Spitta II, 753 und Bitter II, 83 ist das Empfehlungs-Schreiben abgedruckt.

weggetrieben, das war auch der Grund für seine Flucht aus Sangerhausen. Sein leichtfertiges Leben stürzte ihn in Schulden, und seinen Gläubigern entzog er sich durch den heimlichen Weggang von dort. Der treu-sorgende, nur seiner Kunst und seinen Kindern lebende Vater, der in dieser Zeit im heftigen Streite mit dem Rektor der Thomasschule zu Leipzig lebte und manche Demütigung erfuhr, erlebte nun dazu den Schmerz, den ihm ein ungeratener, unglücklicher Sohn bereitete und wie es ihm sein Lieblingssohn Friedemann in seinem zügellosen, wüsten Leben zehn Jahre später verursacht hat.

Da bisher über Joh. Gottfr. Bernhards Lebens-Ende wenig bekannt war, so ist es um so willkommener, daß uns eine Aufzeichnung etwas überliefert hat. Der damalige Sangerhäuser Superintendent Dr. Joh. Gottfr. Olearius schreibt in der Kirchenmatrikel des Ephoralarchivs Kap. A, litt. B, vol. I, fol. 51 unter der Rubrik Organisten:

»Johann Gottfried Bernhard Bach: *Lips. d. 20. Aug. 1737* (bestätigt *propter vitam dissolutam fuga discrevit, et Jenae diem obiit supremum Anno 1738*«. Daß das hier angegebene Todesjahr 1738 nicht ganz richtig ist, haben Philipp Spitta's oben berührte Nachforschungen in Jena ergeben. Aber darin treffen alle Angaben überein, daß der junge Bach nicht lange nach seinem Weggange von Sangerhausen sein unstätes Leben beschlossen hat.

Als Figural- und Choral-Organist war an der Kirche zu St. Jakobi zu Sangerhausen von 1725—1736 der Organist Joh. Fried. Rahm angestellt, welcher 1736 starb und am 28. Oktober begraben wurde. Er sagt in seiner Bewerbung 1725 von sich, daß er »von dem Clavier profession« gemacht, sich auch in Schreiberdienste eingelassen. So war er kurz vor seiner Anstellung in die Dienste des Rats und Amtmanns Joh. Heinrich Mogk getreten.

Als Rahm 1736 starb, mußte man sich nach einer geeigneten Person als Organisten umsehen. In Sangerhausen lebte im 18. Jahrhundert eine vornehme Patrizierfamilie namens Klemm, deren Stammvater der 1662 nach hier gekommene Kornelius Klemm Bergvogt und Bürgermeister in Sangerhausen war. Sein Sohn Joh. Jakob Klemm war seit Anfang des 18. Jahrhunderts Kauf- und Handelsmann und seit 1720 auch Postmeister in Sangerhausen, als welcher er 1726 starb. Dessen Sohn Joh. Friedrich war um 1736 Ratmann, später Syndikus und Bürgermeister der Stadt, als welcher er im Alter von 63 Jahren 1767 starb. Die Familie Klemm, eine begüterte und angesehene Honoratioren-Familie der Stadt, kam in Geschäften oft nach den Metropolen Sachsens, so besonders nach der Musen- und Kunststadt Leipzig. So war der Postmeister Klemm auch mit Joh. Sebastian Bach in Leipzig bekannt geworden. Daß Klemm den Meister Bach an anderem Orte kennen gelernt habe, läßt sich nicht be-

weisen, da Beziehungen Klemms zu den Städten Weimar, Arnstadt, Mühlhausen, Köthen nicht bekannt sind. Als 1736 die Organisten-Stelle zu Sangerhausen vakant wurde, wandte sich Joh. Seb. Bach an den Sohn dieses Klemm und bat um Fürsprache bei der Besetzung. Denn Bach hatte ein ihn »sehr nahe angehendes Subject« dazu, das sein eigener Sohn Joh. Gottfried Bernhard war.

Joh. Seb. Bach schreibt von Leipzig aus unterm 30. Okt. 1736 an »Herrn Klemm, E. Hochedl. und Hochlöbl. Raths der Stadt Sangerhausen Hochansehnlichen Mitgliede. Meinen besonders Hochgeehrtesten Gönner in Sangerhausen«:

»Hoch Wohl Edler
Hochgeehrtester Herr Klemm.

Die mit Dero Wohlseel. Herrn Vater von vielen Jahren her gepflogene *amitie* leßet mich hoffen, Ew. Hochwohl Edl. werden sich nicht entgegen seyn laßen, wenn von Ihnen eine geneigte *continuation* mir besonders ausbitte; Habe auch zu dem Ende und in dieser *Confidence* mir die Freyheit nehmen wollen, (da vernommen, daß der Herr Organist in der unter Kirche verstorben und solche *vacance* baldigst ersetzet werden dörffte) von Ew. Hochwohl Edl. Dero geneigtes *Patrocinium* vor ein mir sehr nahe angehendes *Subject*, nicht allein dienstlich auszubitten, sondern auch die besondere *Faveur* mir hierunter zu erweisen, und einige geneigte Nachricht von dem Gehalt der *vacanten* Stelle hochgeneigt mitzutheilen. Wie nun so wohl meine Bitte als das *anexum* geneigten *ingress* zu finden wünsche und hoffe, als beharre mit aller ergebenster Danckschuldigkeit zu iederzeit

Ew. Hochwohl Edl.
gantz gehorsamer Diener
J. S. Bach.

Leipzig, d. 30.
October 1736.«

Das nächste Schreiben vom 18. Nov. 1736 an »Herrn Johann Friedrich Klemm etc.« giebt uns Aufschluß darüber, wer das vorgeschlagene Subjekt ist und teilt uns außerdem mit, daß Joh. Seb. Bach nach seiner eigenen Angabe um 1716 sich beim damaligen Rat um dieselbe Organistenstelle zu Sangerhausen bemüht hatte. Es muß jedoch diese Bewerbung etwas früher geschehen sein, da seit 1702 in Sangerhausen keine Vakanz in dem Organisten-Dienste (beide Kirchen hatten nur einen Organisten) bis 1725 vorgekommen war: 1702 erhielt Joh. Augustin Kobelius die Organistenstelle, der 1723 Weißenfelsischer Kammer-Kommissionsrat und Landrentmeister wurde. Der unten erwähnte Bürgermeister Vollrath starb 1714. Jedenfalls geschah die Bewerbung nicht 1716, in welcher Zeit er das zweite Mal in Weimar lebte, sondern vor 1703. Um 1716 könnte eine Bewerbung nur dann stattgefunden haben, wenn der Rat vielleicht schon jetzt eine zweite Organisten-Stelle einzurichten die Absicht hatte, wovon aber nichts bekannt ist.

»Hoch Edler
Hochgeehrtester Herr.

Die geneigte Aufnahme meines an Ew. Hoch Edl. jüngsthin abgelaßenen, habe aus Dero gütigsten Beantwortung fast in jeder Zeile verabspüren können; zumale da meine erstere Bitte von Ew. Hoch Edl. so gönstig aufgenom̄en worden. Wenn dann hierdurch verbunden Danck zu erstatten schuldig, als bezeige Ew. Hoch Edl., daß alle *occasion* suchen werde Ihnen davor meine stets bereitwilligste Ergebenheit zu Tage zu legen. Ew. Hoch Edl. hätte so fort des ersteren Posttages meine schriftliche *obligation* bezeigen sollen, wen̄ nicht auf eine nochmaligste Nachricht (so dieselbe in Dero geehrtesten Zuschrift hochgeneigt einzusenden versprochen) gewartet; Da aber wegen Dero anderweitigen vielen Geschäfften Dieselbe biß dahero unterblieben, als habe meiner Schuldigkeit zu seyn erachtet, in Beantwortung Ew. Hoch Edl. geehrtesten nicht länger zu verzögern; Und da vernehme, daß Ew. Hoch Edl. mit Dero vielgültigen *recommandation* und *intercession* vor das *in mente* habende *Subject*, bereits so viel hochgeneigte Vorsorge gehabt, daß eine zu gehöriger Zeit bestimmte *Probe* Ihme nebst andern *competenten* hochgeneigt vorstattet werden soll, als trage ferner kein Bedenken Ew. Hoch Edl. zu hinterbringen, daß das von mir vorgeschlagene *Subject* einer von meinen Söhnen sey. Ob nun zwar Ew. Hoch Edl. den eigentlichen Gehalt noch nicht völlig benachrichtigen können, so habe doch die *confidence* zu Dero Hoch Edl. u. Hochl. Raths *Collegio*, daß dieselben ein von Ihnen *vocirtes Subject* nicht werden Noth leiden laßen. Und wer weiß? ob nicht hierunter Göttl. Schickung mit im Spiel, daß Ew. Hoch Edl. Rath voritzo eher im Stande sind, das meiner Wenigkeit vor bey nahe 30 Jahren, gethane Versprechen, in *conferirung* des damahlen *vacanten* Figural Organisten Dienstes, in *vocirung* eines meiner Kinder, halten zu können, da Ihnen damahlen durch Hohe Landes Obrigkeit ein *Subject* zugeschicket wurde, welches *causirete*, daß, obwohlen damahlen die sämtliche *vota* unter dem Regimente des seel. Herrn Bürgermeister Vollraths, meine Wenigkeit betroffen, ich doch wegen obiger *raison*, nicht so glückl. seyn könte, zu *emergiren*. Ew. Hoch Edl. nehmen ja nicht ungütig, daß meine damahligen *Fata* bey dieser *occasion* eröffne; Nur, da die erstere *entree* meiner schriftlichen *correspondence* so geneigten *ingress* gefunden, solches bringt mich auf die Gedancken, daß darunter vielleicht Göttl. Fügung mit *versire*. Ew. Hoch Edl. bleiben ferner ein geneigter Gönner von mir und meiner *familie* und glauben, daß theils der Höchste ein Vergelter, ich aber nebst meiner *familie* lebenslang sein werde

Ew. Hoch Edl.
ganz gehorsamer
Diener
Joh: Seb: Bach.«

Leipzig, d.
18. Novembr:
1736.

Es meldeten sich zu dieser vakanten Organistenstelle 1736 drei Bewerber: Am 28. Nov. Ernst Friedr. Stockmann, Advokat in Sangerhausen, welcher sich »alß ein liebhaber der *Music*, mich noch weiter gerne auf dem Clavier und Orgel *perfectioniren* will«; am 29. Okt. Joh. Augustin Kobelius, der als ein Stadtkind und weil sein sel. Vater 23 Jahre daselbst Organist gewesen und der Stadt treulich gedient hatte,

mehr als jeder andere Ansprüche auf diesen Dienst zu haben glaubte. Am 6. Dez. meldete sich Heinrich Christ. Warttmann aus Weißenfels.

Auf die kräftige Fürsprache Klemm's wählte man den Organisten Bach aus Mühlhausen. Ein Bewerbungsgesuch ist leider nicht vorhanden; es hat den Anschein, als ob er sich gar nicht schriftlich gemeldet habe. Am 13. Jan. 1737 that er seine Probe und wurde darauf gewählt. Die Registratur des Rats darüber lautet:

»Sangerhausen, 14. Jan. 1737. Ist *resolviret* worden, daß, weil Herr Organist Bach von Mühlhausen bey seiner gestern, als am 13. huj. abgelegten *Probe* dergestalt bestanden, daß man ein sattsames Genüge davon haben können, Ihm der Organistendienst in hiesiger St. Jacobs-Kirche hiermit zugesagt seyn solle, iedoch, solle er gehalten seyn, vor würklicher Fortsetzung seiner Bestallung von E. E. Rathe zu Mühlhausen ein *attestat* seines bißherigen verhaltens wegen zu *produciren*. *ut. sup.* A. Tornesi, Stadtschreiber.«

Joh. Gottfr. .Bernh. Bach brachte daher zwei Zeugnisse von Mühlhausen bei:

»Demnach Vorzeiger dieses S. T. Herr Johann Gottfr. Bernh. *Baach* mich bittlichen ersucht, Ihme mit einem *Attestat* seines bißherigen guten Wohlverhaltens, so lange Er alhier in die 7/4 Jahr bey der Ober-Markts-Kirche B. M. v. wohlbestalter Organist gewesen, an Handen zu gehen und dann ich sothanen *petito* zu *deferiren* kein Bedencken gefunden. Als *attestire* hiermit und in Krafft dieses, daß Eingangs erwehnter Herr *Baach* sich nicht nur in seinem Lebens-Wandel und der Bürgerlichen *Conduite* nach höflich und *honnett* aufgeführet, sondern auch in seiner Bedienung als ein *habiler*-beliebter Organist und würdiger Sohn seines berühmbten Herrn Vaters erwiesen, dergestalt daß man Ihn, woferne Er nicht sein besseres *avancement* zu *Sangerhausen* erfunden, gerne länger alhier wünschen mögen, und daher aus dieser und keiner andern Ursache seines Dienstes Erlassung gesucht und erhalten. Allermaßen nun vorstehendes Gezeugnüs meinem Wissen und der kundbaren Wahrheit gemäß, So habe solches mit meiner eigenhändigen Unterschrifft und *Sigill* bekräfftigt Ihme ausgestellet. So geschehen *Mühlhausen* den 11. *Martii* 1737. Adolph Wilhelm *Rothschier*, Cons:«

»Nachdem Herr Joh. Gottfried Bernhard Bach, bisherig gewesener *Organiste ad B. Mar. virg.* mich Endes *subscribirten* um ein beglauptes *Attestat* wegen seiner Aufführung Zeit seines Hierseyns geziehmend ersuchet; mir aber nicht anders bekandt, als daß sich Selbiger gegen seine Vorgesetzten jederzeit *respectuens*, in seiner *function* hingegen sorgfältig u. fleißig bezeiget, daß man darüber zu klagen nicht Ursach gehabt: Als habe ein solches der Warheit gemäß, hierdurch zu attestieren, und wohlged. Herrn Bach seinen Künfftigen Herren *Patronis* bestens zu *recommendiren*, keinen Anstand nehmen sollen. Mühlhausen d. 12. *Martii* 1737.

Joh. Christoph *Bernigau*
p. t. *Administrator* obgedachter Kirche.«

Darauf wurde er am 4. April 1737 dem Konsistorium zu Leipzig

präsentiert und ihm unter demselben Datum die Vokation ausgestellt. Die Bestätigung scheint erst am 20. August 1737 erfolgt zu sein.

Aber etwa nur ein Jahr hielt es ihn in Sangerhausen. Ohne Urlaub und wohl ohne Ziel verließ er den Ort im Frühling 1738. Am 2. Juni 1738 meldete sich ein gewisser Albrecht Anton Heye zu seiner Stelle: »Es veranlaßt mich hierzu, die eingelauffene Nachricht, daß durch den vermutlichen Abgang Herrn Bachs, die Organistenstelle *vacant* werden möchte.« Am 23. Juni 1738 schreibt Joh. Aug. Kobelius an den Rat: »Nachdem es scheinet alß wollte der hiesige *organist* Herr Bach, vor dieses mahl seiner obliegenden *Function* sich verlustig machen, und gar nicht wiederkommen« etc. Er meldet sich daher zu dieser Stelle. Gleichzeitig bat er um die Bezahlung der Vertretung des Bach: »Weil nach deß Organistens Herrn Bachs abreiße daß Orgelschlagen in der Kirche St. Ulrici auf des Herrn Kirchenraths und Superint. Dr. Olearii Befehl von 18. Martii biß den 24. May c. a. verrichtet.«

Am 1. Juli 1738 berichtet der Rat folgendes an das Konsistorium zu Leipzig:

»Ew. etc. wasgestalt an des verstorbenen Organist bei der hiesigen St. Jacobs-Kirche N. Rahmens Stelle N. Bach von uns vor einiger Zeit *vociret* und von Ew. etc. confirmiret worden. Nachdem nun dieser Bach Zeit seines angetretenen *officii* sehr nachlässig gewesen; hier und dar schulden gemachet, mehr abwesend als gegenwärtig sich befunden, ja, vor ohngefehr 4.tel Jahres Frist sich gar von hier weg begeben, so daß von dessen aufenthalt bishierher nichts zuverläßiges in Erfahrung zubringen gewesen; als wird nöthig sein, an dessen Stelle ein anderes *subjectum* zu vociren etc.«

Am 5. Sept. 1738 befahl darauf das Konsistorium: »Ihr wollet euch wegen Bachs Aufenthalts erkundigen, und daferne er nicht angetroffen würde, solches zu fernerer resolution anhero berichten.« Am 15. Okt. 1738 berichtet darauf der Rat: »Als ist unser bemühung biß hier her so gar vergebens gewesen, daß nicht einmahl sein Vater in Leipzig der Capell Director nachricht zu geben weiß, wo er hinkommen.« Der Rat präsentierte daher zum Organistendienst zu St. Ulrich den Joh. Augustin Kobelius.

Es liegen nun noch zwei Originalbriefe des Vaters Joh. Seb. Bachs an Klemm und dessen Frau vor, welche wir hier im Wortlaut mitteilen wollen.

»Hoch Edler pp.
Hochgeehrtester Herr Klemm.

Ew. Hoch Edl. werden nicht ungütig nehmen, daß Dero geehrteste Zuschrift wegen abwesenheit nicht eher voder itzo beantworten können, weiln erstl. vor zwey tagen von Dreßden *retourniret.* Mit was Schmerzen und Wehmuth aber diese Antwort abfaße, können Ew. Hoch Edl. von selbsten

als ein Liebreich- und wohlmeynender Vater dero Liebsten Ehepfänder beurtheilen. Meinen (leider missrathenen) Sohn habe seit vorm Jahre, da die Ehre hatte von Ew. Hoch Edl. viele höflichkeiten zu genießen, nicht mit einem Auge wieder gesehen. Ew. Hoch Edl. ist auch nicht unwißend, daß damahle vor selbigen nicht alleine den Tisch, sondern auch den Mühlhäuser Wechsel (so seinen Auszug vermuthlich damahlen *causirete*) richtig bezahlet, sondern auch noch einige *Ducaten* zu Tilgung einiger Schulden zurückließ, in Meynung nunmehro ein ende *genus vitae* zu ergreifen. Ich muß aber mit äußerste Bestürtzung abermahligst vernehmen, daß er wieder hie und da aufgeborget, seine Lebensarth nicht im geringsten geändert, sondern sich gar *absentiret* und mir nicht den geringsten *part* seines Aufenthalts biß *dato* wissend gemacht. Waß soll ich mehr sagen oder thun? Da keine Vermahnung, ja gar keine liebreiche Vorsorge und *assistence* mehr zureichen will, so muß mein Creutz in Gedult tragen, meinen ungerathenen Sohn aber lediglich Göttl. Barmhertzigkeit überlassen, nicht zweifelnd, dieselbe werde mein wehmüthiges Flehen erhören, und endlich nach seinem heiligen Willen an selbigen arbeiten, daß er lerne erkennen, wie die Bekehrung einzig und allein Göttl. Güte zuzuschreiben. Da nun Ew. Hoch Edl. mich *expectoriret*, als habe das zuversichtliche vertrauen dieselben werden die üble Aufführung meines Kindes nicht mir *imputiren*, sondern überzeuget sein, daß ein getreuer Vater, dem seine Kinder ans Hertze gehen, alles suche zu bewerkstelligen, um Deroselben Wohl befördern zu helffen: Welches mich auch veranlaßet, bei damahligen Dero *vacance* Ihrem selbigen Bestens zu empfehlen, in Hoffnung, die Sangerhäuser *civilisirtere* Lebensarth u. die vornehmer Gönner würden Ihn gleichmäßig zu anderer Aufführung bewegen, Derowegen auch nachmahlen gegen Ew. Hoch Edl. als dem Urheber seiner Beförderung hiermit meinen schuldigsten Danck abstatte, auch nicht zweifle, Ew. Hoch Edl. werden nur in so lange Ew. Hoch Edl. Rath suchen zu *disponiren* mit der gedrohten *mutation* zu verzögern, biß ausfindig zu machen ist, wo er sich aufhalte: (Gott ist mein allwissender Zeuge, daß ihn seit vorm Jahre nicht wieder zu sehen bekommen:) um zu vernehmen, was er gesonnen fernerhin zu thun? zu bleiben um seine Lebensarth zu ändern! oder sein *fortun* anderwerts zu suchen? Ich will nicht gerne, daß Ew. Hoch Edl. Rath mit selbigen soll belästigt seyn sondern nur noch so viel *patience* mir ausbitten, biß er wieder zum Vorscheine komme, oder man sonsten erfahren könne, wohin er sich gewendet. Da auch verschiedene *creditores* sich bey mir gemeldet, ich aber ohne meines Sohnes mündlichen oder schriftliche Geständniß zu derenselben Zahlung nicht wohl verstehen kann (wie in allen Rechten gegründet als ersuche Ew. Hoch. Edl. gantz dienstlich, daß dieselben die Gütigkeit haben und genaue Erkundigung seines aufenthalts einziehen, da nur so dann sichere Nachricht zu ertheilen belieben mögen, um so dann die letzte Hand anzulegen u. zu versuchen, ob unter Göttl. Beystande das verstockte Hertz gewonnen u. zur Erkändnüß gebracht werden könne. Da Er auch bishero das Glück gehabt bei Ew. Hoch Edl. zu *logieren*, als will mir zugleich ausbitten, mich zu benachrichtigen, ob er seine wenige *meublen* mit genommen oder was noch von denenselben vorhanden. In Erwartung baldigster Antwort, auch anwünschun gvergnügtere *Ferien* wie der ich haben werde, beharre nebst gehorsamster Empfehlung an Dero Frau Gemahlin

Ew. Hoch Edl.
gantz ergebenster Diener
Joh. Seb. Bach.

Leipzig, d.
24. May 1738.«

»Wohl Edle
Vielgeehrteste Frau Klemmin.

Dieselbe wird nicht ungütig deuten, daß auf Dero geneigte Zuschrifft zu der mir übersendeten Schuldforderung mich nicht so verstehen kann, als dieselbe wohl wünschen möchte; Weiln vors erste nöthig, daß mir meines (leider ungerathenen Sohnes) eigenhändige schrifftliche Geständniß vorgezeiget werden muß, bevor zu einer *resolution* schreite, und so dann auch wissen muß, ob er noch nicht wieder nach Hause kommen, um meine *messures* darnach nehmen zu können. Bey mir ist er seit meiner vorn Jahr geschehenen Sangerhäuser Reise nicht wieder gewesen, so mit Gott und allen denen meinigen bezeige. Sollten dieselbe nun in Erfahrung bringen, wo er sich aufhalte, und mir so dann sichere Nachricht davon ertheilen, würde solches nicht nur mit allem Danck erkennen, sondern auch bemühet seyn, dieselbe schadloß zu halten. In erwartung baldigster Beantwortung beharre

Ew. Hoch Edl.
Meiner vielgeehrtesten Frau Klemmin
ergebenster Diener
Joh. Seb: Bach.«

Leipzig, d.
26. May 1738.

Sangerhausen. **Friedrich Schmidt.**

La Musique à Paris.

Le Festival lyrique du théâtre du Chateau d'Eau.
La première représentation de la Götterdämmerung.

Ne disons pas que cette représentation du samedi 17 Juin a été parfaite. Disons seulement qu'elle a été franchement bonne, que de sérieux efforts ont été faits pour donner aux parisiens une idée exacte de ce qu'est une représentation wagnérienne et que ces efforts ont abouti. S'il nous plaisait d'imiter les chroniqueurs parisiens à la mode, nous distribuerions l'éloge et le blâme, nous dirions quel artiste a été bon, quel autre fut médiocre. Nous ne suivrons pas la coutume parisienne. Et quand nous aurons dit que le rôle de Brünnhild a été tenu par Mme Litvinne, ce qui n'est pas loin de tout dire, et que M. Cortot conduisait l'orchestre nous en aurons fini avec les noms propres. Notre silence, d'ailleurs, serait, fort injustement, taxé d'injustice. Car, et c'est assez contraire aux habitudes françaises, aucun artiste n'a cherché à briller aux dépens des autres. Tout le monde a fait de son mieux, sans se préoccuper d'autre chose que de bien remplir sa tâche d'artiste, autrement dit d'interprète.

Déjà nous avions eu l'impression d'un résultat analogue, quand Charles Lamoureux nous avait fait entendre *Tristan et Iseult.* Tristan est une pièce à deux, disons, si l'on y tient, à cinq personnes. La «distribution» de la *Götterdämmerung* est bien autrement compliquée; il s'y trouve plus de difficultés à vaincre. Et c'est un assez rare mérite de les avoir vaincues.

J'insiste sur ce point. Car si le *Festival lyrique du Chateau d'Eau* doit profiter à quelqu'un, c'est bien plus, croyons-nous, à l'artiste lyrique qu'à

l'amateur français. Le public musical parisien qui s'est dérangé et se dérangera encore pour assister aux représentations wagnériennes, est un public de wagnériens qualifiés et classés, un public auquel on n'a rien à apprendre en fait de *Nibelung Ring*. Ce public sait on est censé savoir par cœur *Tristan*[1]) et la *Götterdämmerung*. Mais parmi les artistes qui figureront sur la scène, s'il en est quelques-uns d'étrangers, il en est beaucoup de français, et par le nom, et, vraisemblablement aussi par la naissance. Et c'est à ces artistes là que je pense quand je me félicite de l'entreprise de M. Cortot. Ils ont reçu de bons conseils et de fort bons exemples d'intelligence et d'abnégation, et j'espère que leur exemple sera contagieux.

Les chanteurs du 17 juin, ont chanté en français. Ils récitaient la traduction d'Ernst. Je n'ai pas cette traduction sous les yeux. Elle m'a paru plus hardie que les autres. Le mot allemand *Ring* est y conservé. Je doute fort que cette façon de ne pas traduire soit approuvée partout. On doit cependant convenir que *Ring* et *Anneau* ne se ressemblent guère et que s'ils offrent un même sens à l'entendement du lecteur, ils sont loin de dire la même chose à l'auditeur qui écoute de toutes ses oreilles. Sans compter qu'il est impossible de prononcer «anneau» qui est disyllabique sur un seul son musical. Le mot *Ring* est bien autrement bref, et dans l'œuvre wagnérienne sa puissance de condensation ou de suggestion est telle que nul autre mot de nulle autre langue ne le pouvait decidément remplacer. Le Ring n'est-il pas à bien des égards l'équivalent d'un personnage dramatique, et par suite son nom, de cela seul, n'a-t-il point droit à la qualité de nom propre? Ne terminons pas cette note sans féliciter l'orchestre d'avoir été rendu invisible. Car pour le rendre invisible on a dû le »couvrir«. Les sons arrivaient tamisés et l'on eût compris tout ce qui se disait sur la scène, s'il avait été possible au diligent et très avisé traducteur de traduire l'allemand de Richard Wagner dans une prose française aussi singulièrement musicale que c'est, par exemple, la prose d'Emile Zola dans l'*Ouragan*.

En somme les organisateurs du festival parisien n'ont pas épargné leur peine. Nous ne devons leur ménager ni nos remerciments ni nos éloges.

Paris. **Lionel Dauriac.**

Musikaufführungen.

(Zusendung von Programmen erwünscht.)

Amsterdam. 3. Mai. Das Programm der Aufführung des »Klein Koor a Cappella« enthielt an älteren Werken: Madrigal für Chor von Jan Tollius (1550—1605), Alt-niederländische Tanzweisen aus dem 16. Jahrhundert in der Bearbeitung für Klavier von Julius Röntgen, 3 Sopran-Soli: »Belli Occhi« von Perti, Siciliana von Pergolese, »Le Violette« von Alessandro Scarlatti und Chanson »Rozette« von Sweelinck. Solisten: Frau A. Oldenboom-Lutkemann und Herr Julius Röntgen.

[1]) Pendant la durée du festival on donnera quatre séries de deux représentations, l'une de la *Götterdämmerung*, l'autre de *Tristan et Iseult*, à moins que des empêchements imprévus ne viennent brouiller l'ordre des séries, et c'est déjà commencé.

Arnheim. Die »Maatschappij tot bevordering der Toonkunst, Afdeelingen Arnhem en Nijmegen on Omstreken,« veranstalteten am 11. April in Nijmegen ein Konzert mit Bossi's »Canticum Canticorum« und Doret's »Les Sept Paroles du Christ«. Am 12. April wurde dasselbe Programm in Arnheim wiederholt.

Augsburg. Robert Schumann's »Faust-Scenen« erfuhren durch den Oratorienverein ihre für Augsburg erste Aufführung.

Berlin. 15. April. Der Stern'sche Gesangverein unter Leitung des Herrn Prof. Gernsheim brachte das Passions-Oratorium von Felix Woyrsch zum erstenmal in Berlin mit gutem Erfolg zur Aufführung. — Am 7. Mai veranstaltete Herr Ferdinand Neißer, Dirigent des Philharmonischen Orchesters in Wasa, unter Mitwirkung von Frau Adée Leander-Flodin aus Helsingfors ein Konzert mit dem Berliner Tonkünstler-Orchester. Außer den Gesangs-Vorträgen enthielt das Programm zwei finnische Volkslieder, für Streichorchester arrang. von J. Sibelius (Manuskript), den kleinen phantastischen Tanz Nr. 3 von F. Neißer (Manuskript), sowie die sinfonische Dichtung »Korsholm« von A. Järnefelt.

Birmingham. — At George *Halford's* 10 orchestral concerts ending April 1902 noticeable items were: —

Bantock, Symphonic Variations, "Helena". Beethoven, Choral Symphony. Borodine, overt. "Prince Igor". Cowen, Concertstück (Frederick Dawson). Elgar, overt. "Cocaigne", alias "In London Town". Rachmaninoff, 2nd P. Forte Concerto (Siloti). Schumann, "Manfred", entire. Sgambati, P. F. Concerto, op. 15 (Fanny Davis). Volbach, "Es waren zwei Königskinder". — The Choral Symphony first heard in Birmingham at 1852 Festival; revived there by Richter in 1885; again in 1894 and 1895. The "Manfred" overture (Leipzig 14 March 1852) first performed in England at St. James's Hall, London, 29 April 1868. Selections from drama at Crystal Palace 25 April 1874. Complete drama first time in England at Birmingham by George Halford 16 April 1896, now repeated 1 April 1902. S. S. S.

Bournemouth. — At Dan Godfrey junior's winter-season *Symphony-concerts* (II. 88) ending 3rd May, 1902, following were works either new, or new to England, or rarely here performed. Total repertoire of the season (60 concerts): — 59 overtures, 54 symphonies, 37 concertos, 25 suites and ballets, 74 miscellaneous pieces including vocal. Out of total 249 works, 12 were new, 5 were new to England, 77 by English composers. The complete symphonies of Beethoven, Brahms, Dvorak, Schumann, and Tschaikoffsky were played. This is the most enterprizing orchestra in the Kingdom (see II, 88) outside London. No orchestra in London (unless it be Newman's in year just expired) produces so many novelties. No orchestra anywhere even approximates to producing so many British works: —

Austin, ov. Richard II. Bantock, ov. Eugene Aram, also suite Russian Scenes. Barley, suite in Childhood. Bell, symph. Walt Whitman. Brahms, Double Concerto. Burton, ov. I Marinari, also Spanish Suite. Cliffe, symph. in C minor. Corder, Tragic Overture, also Roumanin Suite, also Scène d'Amour. Cowen, P. F. Concertstück, also Phantasy of Love and Life. Dittersdorf, symph. in G. Dubois, ov. Frithjof. Elgar, ov. Froissart. Farjeon, P. F. Concerto. Frost, ov. Thelma. Fuchs, Serenade for strings. Gade, ov. Michel Angelo. Gatty, var. on Old King Cole. German, ov. Nell Gwynn, also Rhapsody on March Themes, also dramatic interlude Romeo and Juliet, also Autumn from the Seasons. Glinka, ov. Russlan. Godfrey, Percy, Prize Coronation March (Musicians' Company). Hamerik, Symphonie Spirituelle. Hawley, Cuthbert, Ballad of King Whitlaf. Hoffmann, symph. Frithjof. Holbrooke, P. F. Concerto, also var. on Three Blind Mice. von Holst, symph. in F. Hubay, Viola Concertino. Hurlstone, suite Magic Mirror. Joachim, Elegiac Overture. King, Fred; Romance Vn. and Orchestra. Lalo, Vn. Concerto no. 1. Lindo, P. F. Concerto. de Lisle, Symphonic Overture. Mac Cunn, ov. Mountain and Flood. Mc Ewen, Viola Concerto. Mackenzie, ov. Little Minister, also suite Coriolanus, also P. F. Scottish Concerto, also Pibroch for Vn. and Orchestra. Maclean, Charles, ov. Penthesilea, also Grand March, Colonia. Massenet, scène religieuse, Les Erinnyes. Moskowsky, P. F. Concerto in E. Naylor, ov. King Arthur, also var. on Original theme, also scene Merlin and the Gleam. O'Neill, ov. In Autumn. Parry, symph. in F, also Symphonic Variations. Reinecke, ov. Zenobia. Ronald, Landon, symph. poem, A Winter's Tale, also song-cicle The Summer

Time. **Rubinstein**, ov. Dimitri Donskoi.. **Sinding**, 1st P. F. Concerto. **Slinn**, 3 Dances. **Speer**, Coronation March, also Legend and Meditation. **Stanford**, suite Ancient Dances. **Steggall**, dramatic prelude Oreithyia. **Strauss**, Richard, Vn. Concerto in D minor. **Sullivan**, suite Merchant of Venice. **Svendsen**, symph. in D. **Swepstone**, Edith, symph. in G. **Taylor**, Coleridge, ov. Toussaint l'Ouverture, also suite Herod. **Tschaikoffsky**, nos. 1 and 2 suites, complete. **Williams**, Bucolic Suite. **Wingham**, Second Symphony. **Wood**, 3 Dances.

The 12 first performances were: — **Bantock**, Russ. Scenes; **Frost**, Thelma: **Holbrooke**, P. F. Concerto; **von Holst**, symph. in F; **King**, Romance; **Lindo**, P. F. Concerto; **Mc Ewen**, Viola Concerto; **Maclean**, Colonia; **Slinn**, Dances; **Speer**, Coronation March, also Meditation; **Williams**, Suite. — The 5 works first time in England were: — **Bantock**, Eugene Aram; **Hubay**, Viola Concertino; **Sinding**, P. F. Concerto; **Strauss**, Vn. Concerto; **Tschaikoffsky**, Suite no. 1. R. A. M.

Breslau. Zur Ergänzung und Berichtigung der im Aprilheft der »Zeitschrift« enthaltenen Notiz betreffend das 85. bis 88. historische Konzert des »Bohn'schen Gesangvereins« sei darauf hingewiesen, daß das 3. und 4. Konzert »Lorelei im Liede«, das vierte »Lorelei in der Oper«, gewidmet war. Im letzten Konzerte gelangten nicht Bruchstücke aus einer Oper, sondern Chöre, Soli und Ensemblesätze aus allen zehn Opern, die diesen Gegenstand behandeln und dem Veranstalter der historischen Konzerte zugänglich waren, zu Gehör. Jedem der Konzerte, die Vormittags stattfanden, ging ein einleitender Vortrag unmittelbar voraus.

Danzig. Im Wilhelmstheater hat Herr Dr. Carl **Fuchs** zu außerordentlich mäßigen Eintritts-Preisen in einem Zyklus von sechs, je einem Komponisten gewidmeten Abenden eine große Anzahl von Klavierwerken von **Chopin**, **Schumann**, **Beethoven**, **Bach**, **Brahms** und **Liszt** gespielt, für die er sein Publikum durch gedruckte, populär gehaltene und durch Notenbeispiele illustrierte Erläuterungen vorbereitete.

Darmstadt. Konzert des Kirchenchors (Dirigent: Dr. Willibald **Nagel**): »Sieben Worte« von Heinrich **Schütz** und Kantate »Bleib bei uns« von **Bach**.

Dortmund. Der erste Abend des VII. westfälischen Musikfestes am 4. Mai brachte **Verdi's** Requiem und an Instrumentalwerken **Schumann's** Genoveva-Ouverture und **Wagner's** Lohengrin-Vorspiel. Aus dem Programm zum 2. Abend seien als größere Werke hervorgehoben: Ballade für Chor und Orchester von **Humperdinck**, Loreley-Finale von **Mendelssohn**, II. Sinfonie von **Brahms**.

Freiburg i. B. Süddeutsches Streichquartett: III. Abonnements-Kammermusik-Abend: **Beethoven**, Rasoumoffsky-Quartett op. 59 Nr. 1; **Haydn** op. 76 Nr. 1; **Thuille**, Klavierquintett op. 20 (z. 1. Male). — IV. Abend. 7. März: **Brahms**, Klavierquartett op. 25; **Mozart**, Streichquartett (Köchel- Nr. 589); **Sinding**, Klavierquintett op. 5.

Hanau. Der Oratorienverein führte unter der Leitung seines Ehrendirigenten, Herrn Dr. **Limbert**, J. S. **Bach's** Kantate »Du Hirte Israel« und **Brahms'** »Deutsches Requiem« auf. Mit diesem Konzert verabschiedete sich der langjährige Vereinsdirigent Dr. Limbert, der nach Düsseldorf übersiedelt, vom Publikum.

Helsingfors. **Mozart's** C-moll-Messe ist am 21., 23., 25. und 27. April unter Leitung des Herrn Robert **Kajanus** zur Aufführung gelangt. Sopran-Solo: Frau Adée **Leander-Flodin**.

Hilversum (Holland). 6. Mai. Die hiesige Abteilung der »Tonkunst-Gesellschaft« veranstaltete eine Aufführung von Anton **Dvorak's** »Stabat Mater« und Max **Bruch's** »Feuerkreuz«.

Kopenhagen. In den dies-winterlichen Kammermusik-Soiréen unter Leitung von Wolfgang **Hansen** gelangten zur Aufführung: 1. Abend: A. **Arensky**, Quintett Op. 51, D-dur, für Klavier, 2 Violinen, Viola und Violoncell; L. v. **Beethoven**, Trio Op. 1, Nr. 1; **Mendelssohn-Bartholdy**, Sonate Op. 58, D-dur, für Klavier und Violoncell. 2. Abend: **César Franck**, Quintett F-moll für Klavier, 2 Violinen, Viola und Violoncell; Chr. **Sinding**, Scènes de la vie, Op. 51, für Violine und Klavier; **Anton Dvořák**, Trio Op. 21 B-dur. 3. Abend: Brahms-Schumann-Abend:

Joh. Brahms: Klavier-Quartett Op. 26, Violin-Sonate Op. 100; Rob. Schumann: Klavier-Quartett Op. 47.

London. — At Rob. Newman's *London Musical Festival*, 28 April—3 May, 1902, the 6 concerts were conducted by Wood, Ysaye, Nikisch, Weingartner, Saint-Saëns, Wood. Noticeable works were: —

Elgar, ov. "Cocaigne". Pitt, suite "Paolo and Francesca". Saint-Saëns, over. "Les Barbares"; and Violin Concerto, no. 3 in B minor; and Entracte from "Phryne". Smetana, symph. poem, "Vltava". Strauss, Rich., symph. poem, "Don Juan". Svendsen, ov. "Carneval de Paris". Weingartner, symph. poem, "König Lear". E. G. R.

Mainz. 24./28. April. Auf dem viertägigen Berlioz-, Liszt-, Wagner-Fest gelangten von dem erstgenannten Komponisten die Ouverturen »Benvenuto Cellini« und »Carnaval Romain«, Tanz der Irrlichter, Sylphentanz und Ungarischer Marsch aus »Faust's Verdammnis«, sowie die »Romeo und Julia«-Sinfonie, von Liszt das Klavierkonzert in A-dur, »Tasso« und die Faust-Symphonie zu Gehör. In die Direktion teilten sich die Herren Fritz Vollbach und Felix Weingartner. Alfred Reisenauer wirkte solistisch mit.

Manchester. In einem von Hans Richter geleiteten Konzert gelangten nacheinander neun Ouverturen zur Vorführung, die Entwicklung dieser Kunstform von Händel bis Wagner illustrierend.

Mannheim. Das Programm des 7. Vortrags-Abends der Hochschule für Musik enthielt nur Kompositionen von Johannes Brahms, und zwar außer Liedern das Trio C-moll, op. 101, für Klavier, Violine und Violoncell, das Scherzo in Es-moll, op. 4 für Klavier, die Variationen über ein Thema von Haydn für zwei Klaviere, op. 56 b, das Klavier-Quintett op. 34 und vier Gesänge für Frauenchor mit Begleitung von zwei Hörnern und Harfe, op. 17.

Nancy. Concerts du Conservatoire (Saison 1901—1902). 1er concert: J. Haydn, Symphonie en ut mineur (vers 1788); Hændel, Concerto en si bémol pour orgue et orchestre; H. Berlioz, Symphonie fantastique. — 2e concert: W. A. Mozart, Symphonie en mi bémol (1773), J. S. Bach, Air de la cantate «Ach Gott vom Himmel», Fr. Liszt, «Faust». — 3e concert: C. Saint-Saëns, Phaéton; J. S. Bach, Concerto en ré mineur pour piano et orchestre; H. Duparc (1848) Lénore, poème symphonique d'après la Ballade de Bürger; C. Franck, Variations Symphoniques pour piano et orchestre; Beethoven, Symphonie en fa. — 4e concert: Fr. Schubert, Symphonie en ut mineur; J. Guy Ropartz, Quatre Poèmes pour chant et orchestre (d'après l'Intermezzo de H. Heine); V. Dindy, La Forêt enchantée (d'après une Ballade d'Uhland); César Franck, «Rebecca» (Scène biblique pour soli, chœurs et orchestre). — 5e concert: F. Mendelssohn, Symphonie en la majeur; C. Saint-Saëns, Concerto en sol mineur pour piano et orchestre; C. Franck, «Le Chasseur maudit» (d'après la Ballade de Bürger); V. Dindy, Symphonie pour orchestre et piano (sur un chant montagnard français). — 6e concert: Oeuvres des compositeurs lorrains. — 7e concert: R. Wagner, Les Maîtres-Chanteurs de Nüremberg (Ouverture et Chant de Concours de Walther); J. Haydn, Concerto en ré majeur pour violoncelle et orchestre; Fr. Liszt, «Faust». — 8e concert: R. Strauss, Mort et Transfiguration; C. W. Gluck, Alceste (Récit et Air du 3e acte); J. Svendsen, Zorahayda; R. Schumann, Symphonie en ré mineur. — 9e concert: A. Glazounow, Stenka Räzine; C. Saint-Saëns, Concerto en la mineur pour violoncelle et orchestre; A. Borodine, Dans les Steppes; V. d'Indy, Fantaisie pour orchestre et hautbois principal (sur des chants populairs français); Brahms, Symphonie en ut mineur. — 10e concert: J. S. Bach, La Passion selon Saint-Jean (Ire audition). — Concert extraordinaire au bénéfice de la caisse de secours de l'orchestre avec le concours de M. Eugène Ysaye: L. van Beethoven, Ouverture d'Egmont; J. S. Bach, Concerto en mi majeur pour violon; R. Wagner, Les Maîtres-Chanteurs de Nuremberg, Prélude du 3e acte; F. Mendelssohn, Concerto pour violon; H. Berlioz, Symphonie fantastique.

Paderborn. Der hiesige Musikverein führte im letzten Winter von größeren Chorwerken auf: »Die Schöpfung« von Haydn, »Schicksalslied« von Brahms und »Die

Zerstörung Jerusalems« von A. Klughardt. Von den orchestralen Darbietungen seien besonders erwähnt der »Marsch der heiligen drei Könige« aus »Christus« von Liszt und die 7. Sinfonie von Beethoven.

Paris. 20. avril. Premier concert d'Edouard Risler, consacré aux œuvres de Schumann, avec le concours de Monsieur Raymond de Zur-Mühlen (chant) et du Quatuor Parent (MM. A. Parent, Luquin, Englebert et Baretti). Programme: Quatuor pour piano, violon, alto et violoncelle; Les Amours du Poète (poésie de H. Heine); «Fantasie-Stücke» pour piano; Flutenreicher Ebro, Venetianisches Gondellied, Geisternähe, Provenzalisches Lied; quintette pour piano et quatuor à cordes. — 24. avril. 3e concert de la Société Populaire de Musique: Mouret, Air pour les grâces; Mozart, Air de la comtesse (Noces de Figaro); Lulli, Air d'Amadis; Corelli, Deux pièces (viole de gambe); Hændel, sonate en re mineur pour hautbois et basson; Borghi, Adagio et Rondo d'amour; Bruni, Le Coucou (Viole d'amour et contrebasse); Rameau et Daquin, Pièces pour clavecin; Gluck, Air d'Iphigénie en Tauride; Albanèse, Romance; Ariosti, Sonate pour quinton et clavecin; Destouches, Chaconne. — Die letzten Bach-Konzerte der Schola-Cantorum brachten u. a. das Konzert für 3 Klaviere in D-moll, die Kantate »O Ewigkeit, du Donnerwort«, Brandenburgisches Konzert in F-dur und die Kantate »Gottes Zeit«.

San Paulo. (Brasilien). Am 18. Februar veranstaltete Frau Maria M. de Amoroso unter Mitwirkung der Herren Prof. Luigi Chiaffarelli und Carl Aschermann ein Konzert mit Kompositionen von Bach, Beethoven, Chopin, Liszt, Hauser, Wieniawski, Saint-Saëns, Diemer.

Solingen. 13. April. Die 26. geistliche Musik-Aufführung des evangelischen Kirchenchors unter Leitung des Herrn Musikdirektor Paul Hoffmann brachte Kompositionen von J. S. Bach, Arnold Mendelssohn, O. Wermann, Rich. Bartmus, Alb. Becker und Josef Rheinberger.

Vorlesungen über Musik.

Vorlesungen über Musikwissenschaft und Musik an Universitäten im Sommersemester 1902.

(Vergleiche auch April- und Mai-Heft.)

Basel. Dr. K. Nef: Übersicht über die Geschichte der Musik, 1 Stunde. Musikwissenschaftliche Übungen, 1—2 St.

Darmstadt (Technische Hochschule). Dr. Willibald Nagel: Geschichte der Oper bis auf Gluck, 1 St. Musik-theoretische Übungen II, 2—3 St. Gesangs-Übungen, 2 St.

Basel. Am 10. März hielt Herr Dr. K. Nef in der »Historisch-Antiquarischen Gesellschaft« einen Vortrag über *Basel in der Musikgeschichte.*

Berlin. 4. Mai. Vortrag des Herrn Dr. Max Seiffert über *Fr. Chrysander's Neugestaltung der Oratorien Händel's.* — In der April-Sitzung des »Vereins für Volkskunde« sprach der Vorsitzende des Vereins, Professor Roediger, über *alte Berliner Leierkasten-Lieder.*

Darmstadt. Herr Dr. Willibald Nagel hielt zum Besten eines Goethe-Denkmals einen Vortrag über *Goethe und Beethoven.*

Edinburgh. — The conditions of the Reid Professorship were mentioned at II, 319. The following are abstracts of the historial concert-lectures of last Session (Prof. Niecks).

The 1st and 2nd concert-lectures were on "*The Sonata for Pianoforte and Violin*", ranging in example from Bach to R. Strauss. Already in the 16th century (lecturer said) the two Gabrielis wrote sonatas varying in form and for varying numbers of bow and wind instruments, most of which might be styled orchestral compositions. For introductory, intermediary, and concluding instrumental pieces and strains in vocal works, the word "sonata" was used synonymously with "sinfonia", not only in early times, but still in the 18th century. The sonata of several movements and for several bow instruments, or for a solo violin, and a thorough bass accompaniment, began to be developed in the 17th century, and attained its full bloom in the 18th, Corelli and Tartani being the most famous names called up in this connection. Johann Kuhnau, J. S. Bach's predecessor at Leipzig, transplanted, towards the end of the 17th century, the sonata for violins to the clavier." Why should not such things", Kuhnau asked, "be attempted on the clavier, as well as on other instruments?" The cultivation of the clavier and violin sonata, which must be distinguished from that of the violin sonata with a mere thorough bass executed on the clavier, might be dated from J. S. Bach. The modern clavier sonata came into existence about the middle of the 18th century, and with it, soon after, the modern clavier and violin sonata. — What distinguished J. S. Bach's sonatas in form from the modern sonatas was in the first place, that their allegros were not only contrapuntal and imitative, but also fugal; and in the second place that the slow movements had in their constitution a uniting formal element, at the very least a uniform accompaniment. The fugal character of the allegros was a determining factor in their form. From it arose the textile rather than architectural nature of these movements, in which there was more of a spinning-out than a blocking-out. Compared with the modern form they lacked the second subject. Another notable difference was the frequent absence of the great contrast of principal and dominant or principal and relative key. The first part of most of the allegros in binary form ended oftenest in what we now regard as the orthodox way; not so the allegros in ternary form. The first division of these generally ended in the principal key. When we here discern the ternary form, it represents itself thus: — (a) an exposition of the subject and first working-out; (b) a middle division, which brings either another working-out of the old matter, or a working-out of some new subordinate matter intermixed with the old; and (c) a literal repetition of the first division in most cases, and in some a modified recapitulation. Seeing that there was from beginning to end nothing but working-out, it was hardly possible to speak of the middle as a working-out division, although it might be so bar excellence. — Again as regards the artistic status of the genre, and the relative importance of the intruments. In the sonatas of J. S. Bach, with their close contrapuntal and fugal texture, the two instruments are perfect equals. The same equality obtains in C. Ph. E. Bach's less closely textured compositions, with lighter counterpoin, little fugue, and more of the melodico-harmonic. But in the Haydn-Mozart period, when the modern sonata form and melodico-harmonic texture had gained supremacy, the sonata for pianoforte and violin ceased for a time to be one of the artistic genres in which composers reveal ed their noblest inspirations, and began to be chiefly an instructive and pleasantly entertaining genre, the impulse to produce coming from without, and the object of production being the encouragement of pupils and the amusement of amateurs. The relative position of the two instruments underwent complete change, for now the violin became in most case either a subordinate partner of the pianoforte, or an addition of which the performers might avail themselves or not, at their pleasure. Innumerable "Pianoforte sonatas with Violin ad libitum" were published, and the absence of the words ad libitum by no means signified a different state of matters. Indeed, so far was this from being the fact that composers, when they wrote a violin part of individual importance, often announced on the title-page, "Pianoforte Sonata with Violin obligato", or "Sonata for Pianoforte and Violin obligato". Not only Wanhal, Hoffmeister, Pleyel, et hoc genus omne, wrote ad libitum violin parts; also Haydn's violin parts consist, with comparatively rare exceptions, of doublings of matter contained in the pianoforte part and non-essential additional accompaniments. Haydn attained in none of his sonatas for pianoforte and violin the high level of his best sonatas for Pianoforte solo. Most of Mozart's sonatas for pianoforte and violin are of somewhat inferior quality. It was not till Beethoven that composers in the sonata for pianoforte and violin again gave of their best, without any other ulterior objects than those of realising their own ideals and of appealing to the ideal in their hearers. — Of J. S. Bach we have 6 sonatas for clavier and violin. Bitter, the biographer of C. Ph. E. Bach, mentions 5 by this composer. Breitkopf & Hartel's and Peter's edition of Haydn's sonatas comprise 8, of which however one is an arrangement of a Divertimento for several instruments, and another written for pianoforte and flute or violin. Mozart appears in the complete edition of his works with 43 sonatas, in the current selections with 18. In Beethoven we have incontrovertibly by

far the most important contributor to this kind of music, he having given us ten master pieces — twice three in Op. 12 and 30, and single ones in Op. 23, 24, 47 and 96. Hummel's sonatas have fallen into oblivion, and so have those of many another worthy. Schubert has left us no more than three sonatinas, Op. 137, and the sonata Op. 162. The post-Beethoven time, so unfruitful in the department of the pianoforte solo sonata, has been happier in the department of the sonata for pianoforte and violin. Schumann with two sonatas, Op. 105 and 121, and Brahms with his three sonatas, Op. 78, 100, and 108, no doubt surpass all similar productions of the period. But that much excellent and acceptable work has been done by other masters, the foldowing names testify: — Gade, Rubinstein, Raff, Grieg, Rheinberger, Bargiel, Goldmark, Herzogenberg, Sinding, Gouvy, Francke, Saint-Saëns, Faure, &c., &c. — Regarding the Op. 18, Richard Strauss, he had not yet developed into the daring, uncompromising composer of programme music he now was, but on the other hand there remained in this sonata only a dimmed and dulled tradition of the building methods of the classics. There was an increase and heightening of the harmonic, rhythmic, modulatory, and technical means; and key-distributions not reducible to a single formula took the place of the old plain key-contrasts — plain even where Beethoven diverged from orthodox Dominant versus Tonic and Relative Major versus Minor.

At the 3rd concert-lecture were given *Opera-buffascenes* from "La Serva Padrona" (1733) of Pergolesi (1710—36), from "Il Cicisbeo" alias "Ciommetella correvata" (1744) of Nicola Logroscino (1700—63), from "La Buona Figliuola Maritata" (1765) of Piccinni (1728—1800), from "La scaltra Governatrice" (1752) of Gioacchino Cocchi (1720—1804), from "L'Inimico delle Donne" (1772) and "Enrico" (1743) of Galuppi (1706—84), from "Il Barbiere di Siviglia" (1780) and "La Molinara" (1788) of Paisiello (1741—1816) and from "Il Matrimonio Segreto" (1792) of Gimarosa (1749—1801). — The 2 Acts of "Serva Padrona" were called Intermezzi, being meant for intercalation between Acts of an opera seria (which a common practice). Logroscino's music scarcely remains extant; even the Roy. Coll. of Music at Naples has not a single opera of his; present extract taken from Brit. Museum; probably his music was written for small theatres where the MSS. neglected. The "Buona Figliuola Maritata" continues same composer's highly successful "La Cecchina" alias "La Buona Figliuola" (1760). Caluppi was also called "Il Buranello", from birth-place. Paisiello's "Barbiere" does not stand by the side of Rossini's. — In the 18th century (lecturer said) Italy could look on nothing with more pride than on her music; and in none of her music was she so supremely felicitous as in opera buffa. great as were her achievements in opera seria, and in sonatas and concertos for bow instruments. Now, what gave to her works in this department of the art so high a value? It was neither profundity of intention nor exquisiteness of workmanship. For careless light-heardness and slightness of execution, frequently (especially in later times) degenerating into slovenliness, distinguish them. Indeed they exhibit not a few qualities which are apt to shock modern views. Such are the silliness of a large portion of the words, the endless repetition of words and musical phrases, the harmonic and orchestral poverty, etc. What gave their high value was the natural gaiety, vivacity, sprightliness, grace, sentiment, and droll humour that animate them, and find expression in extremely simple but appropriate harmony, and in beautiful melody of infinite variety and indescribable charm. The introduction of comic opera used to be attributed to Pergolesi. This belief however was based on nothing more solid than ignorance. Also the statement of Florimo. the historian of the Neapolitan School, that for the first essays in this genre we are indepted to Leo, Pergolesi, and Hasse, had been disproved by unquestionable facts. Leo and Vinci wrote comic operas some years before Pergolesi. But already about the middle of the 17th century comic operas were written. Among those that have come down to us were the comedy "Che soffre speri", the words by Cardinal Ruspigliosi, and the music by the Roman musicians Vergilio Mazzocchi and Marco Marazzoli; and "Dal Male il Bene", the words likewise by Ruspigliosi, and the Music by Marco Antonio Maria Abbatini and Marco Marazzoli. The composers of the Venetian school of the 17th century produced both comic operas and serious operas with comic episodes. It was not eecessary to go back to Orazzio Vecchi's comedia armonica entitled "L'Amfiparnasso", of 1597, as the music is troughout in parts, that is, in the old madrigal style, not in the new monodie dramatic style But although the statements of Florimo and others, as to the late introduction of comic opera could not be accepted, we might perhaps assume that results satisfactory to later generations as well as to the contemporary public were not obtained in opera buffa until the second decade of the 18th century; and that this feat was accomplished by the Neapolitan School, the most important and the most prolific in comic opera of all the Italian schools of that century. The Neapolitan masters meth their chief rival in the Venetian Galuppi. To the question, who were the most eminent, original, characteristic, and successful Italian composers in this genre of dramatic music, there could only be one answer; Per-

golesi, Logroscino, Piccinni, Galuppi, Paisiello, and Cimarosa. Jomelli too ought to have assigned to him a place of honour, four though this noble master inclined more to the serious genre, he produced also some excellent comic operas. Of the many other distinguished composers at least a few might be mentioned; Cocchi, Guglielmi, Traetta, Anfossi, and Tritto. — In his opening remarks, a preference was expressed by lecturer for opera buffa. And why? Because it was more natural, less pretentious, freer from conventionality. It showed more varirty of form, and in it extended finales were first introduced. The introducers were Logroscino and Piccinni; the finales of the former however were one movement ensembles; those of the latter on the other hand were ensembles of several movements. Sir George Macfarren, who erroneously credited Logroscino with what was done by Piccinni, described this kind of ensemble well in saying that in it were enchained "a series of pieces (technically alled movements) in unbroken sequence, during which different persons enter or leave the scene, discourse in amity or disputation, or unite either in the outpouring of a comon sentiment, or in the declaration of their various passions".

At the 4th concert-lecture, along with 2 symphonies by C. Ph. E. Bach (of the "gallant" style 1714—88) and Ignaz Pleyel (1757—1831), were played no. 2 and no. 6 of the remarkable 12 *Programm-symphonies of Dittersdorf* (1739—99). These composed 1783—85, on scenes from Ovid's ever delightful Metamorphoses; 3 of them printed during. D.'s lifetime, 3 unprinted discovered in Dresden library in 1896, and the fate of the other 6 unknown. The form is that of absolute music; each movement headed by a quitation; but very little material tone-painting. Thus no. 3 is on "Diana and Actaeon" (Met. III, 144—252): — Allegro, "Cum juvenis placido per devia lustra vagantes Participes operum compellat Hyantius ore". Adagio. "Hic dea silvarum venatu fessa solebat Virgineos artus liquido perfundere rore". Minuet, "Ecce nepos Cadmi" (Actaeon). Finale, "Dilacerant fatsi dominum sub imagine cervi". The dogs yelb in 1st and 4th movements. The no. 6 is on Lycian peasants transformed by Latona to Frogs (Met. III, 313—381): — Allegretto, "Agrestes illec fruticosa legebant Vimina cum juncis gratamque paludibus ulvam". Adagio, "Quem non blanda deae potuissent verba movere?" Minuet, "Hi tamen orantem perstant prohibere". Finale, "Vox quoque jam rauca est". The horns croak towards the end. What would strike the hearer immeasureably more than the slight realistic touches, would be the freshness, expressiveness, and beauty, often indeed exquisite beauty, of the pictures in the several movements. M. K.-F.

On 8th March, 1902, Mr. Kennedy-Fraser read before the Incorp. Soc. of Musicians (I, 25; III, 241) a paper on *E. A. Mac Dowell* (1861—) and his works. Illustrations of his songs (Agnes Janson) and pianoforte pieces. — Some lectures at the *Edinburgh Musical Education Society* (I, 206, 351; II, 320) during last session were: — "Characteristics of Melody" (Niecks), "Aesthetics in Teaching" (Miss Ellis) "What is Art?" (Shirlaw), "Dante and his love for music" (Hately), "Characteristics of the P. Forte and its styles &c. (Miss Struthers), "Jean Jacques Rousseau" (Niecks), "Pianoforte Tutors" (Miss Johnston), "Anatomy of the vocal organs and respiration" (Struthers), "Musical memory" (Dace), "Extracts from a new Pianoforte Tutor" (Sveinbjörnsson). — During last session of the *Edinburgh Bach Society* (II, 320) were given lectures, "Notes on the introduction of Bach's music into Great Britain" (Miller), and "Opinions of other musicians regarding Bach" (Thomson). E. G. R.

Eisenach. Fräulein Clara Kreutz hielt einen Vortrag *Zur Reform des Gesang-Unterrichts.*

London. — Dr. Cummings gave 3 lectures in April before Royal Institution on "*British National Song*".

Dealt with history of God save the King (assigned to Bull not Carey), Lilliburlero (Purcell), Where the bee sucks and Rule Britannia (Arne), Hearts of oak (Boyce), Bay of Biscay (Davy), Tom Bowling (Dibdin), and various others. Songs of Bishop Hatton and Sullivan also treated, and much miscellaneous information.

In same month lecturing before Incorp. Soc. of Musicians on *Handel*, he reproduced by lime-light-process prints, pictures, &c., mostly from his own collection.

The representations were these: — (1) Portrait of Handel's father (born 1622) Barber-Surgeon in Ordinary to Prince Augustus of Saxony at Halle. — (2) Handel's birth-house at Halle; the audience were face to face with window of attic into which the child smuggled spinet. — (3) Miniature of H., aged about 27, when in Italy; earliest portrait known. — (4) The Chanddos organ at Whitchurch; this organ bears on it absurd inscrip-

tion-legend, that H. thereon "composed the oratorio Esther". — (5) Portrait of H. aged about 35 seated at organ, by Sir James Thornhill; painted for Duke of Chandos; now in Fitzwilliam Library. — (6) Portrait of H. as young man by Dahl; in possession of lecturer. — (7) Statue of H., once in Vauxhall Gardens; by Roubilliac who made the Handel statue in Westminster Abbey. — (8) Portrait by Francis Kyte; painted in 1742, at H.'s own desire, and engraved by Houbraken in Amsterdam; considered best likeness; picture now in possession of lecturer; had been lost, and found after many years in house of linendraper in Sandwich, Kent. — (9) Handel's watch; made by Golling in Augsburg, 1745, with H.'s name engraved on it. — (10) Portrait by Denner; presented by H. to John Christopher Smith the younger. — (11) Portrait of H. in court dress by Hudson; formerly belonged to Dr. Arnold, now to lecturer; Hudson painted many portraits of H.; 2 of such belong to King, 2 to the Roy. Soc. of Musicians. — (12) Caricature by Goupy; a pastel in colours, representing H. with a pig's face sitting on a barrel surrounded by instruments; now in possession of lecturer. — (13) Portrait of Handel's cook, Waltz; seated in a room of Brook Street house, playing violoncello; this man copied H.'s parts, acted "Polyphemus", and played instrument, hence the remark about Gluck less an outburst than it seemed. — (14) One of H.'s court ruffles, lace 3′ 8″ × 10″. — (15) The Will; in possession of lecturer; first pages written before blindness, codicil-signatures after blindness. — (16) Statue in front of Halle town-hall; head of S. Cecilia at base, modelled on features of Jenny Lind. — (17) Sketch-book leaf, showing sketches for "He was despised", "Amen chorus", passages from Samson, and a melody headed "The poor Irish Boy".

The last *Gresham lectures* at end of April (Sir F. Bridge) comprised one on Purcell's Sonatas for Vn. & Bass (12 pub. 1683). Lecturer possessed a copy of these eminent but scarcely known works with many MS. annotations, prob. by Purcell himself; it threw much light on the Purcell Society's edition, which he considered needed emendation. E. G. R.

München. Herr Dr. Edgar Istel hielt im »Verein der Musik-Lehrer und Musik-Lehrerinnen« einen Vortrag über *Die deutsche komische Oper und das musikalische Lustspiel des 19. Jahrhunderts.*

Paris. École des Hautes Études Sociales. *L'Enseignement de l'histoire de la musique.* — 2 mai. M. Rolland: Leçon d'Introduction: L'histoire de la musique et sa place dans l'histoire générale de l'art. — 7 mai. M. Théodore Reinach: La musique grecque. — 9 mai. M. Ch. Malherbe: Le génie de Mozart. — 14 mai. M. Julien Tiersot: La chanson populaire. — 21 mai. M. Henri Expert: La musique française au temps de la Renaissance. — 28 mai. M. P. Aubry: L'art musical des troubadours et des trouvères. — 4 juin. M. L. Dauriac: L'esthétique musicale. — 6 juin. M. H. Lichtenberger: Richard Wagner.

Nachrichten von Lehranstalten und Vereinen.

(Übersendung von Jahresberichten u. dgl. erwünscht.)

London. — The Journal of Incorp. Soc. of Musicians (I, 25. III, 241) for May 1902 publishes an account of the central London machinery for controlling business of over 2000 members divided among 25 local sections; such business being (a) registration and address, (b) collection of subscription, (c) journal editing and distributing, (d) publication of yearly register, (e) conduct of members' yearly Conference, (f) accounting both central and with sections, (g) conduct of general Council meetings, (h) ditto of Committees appointed by same, (i) control of hotel-connection arrangements, (j) examinations for issue of Society's certificates. This last head gives the most work, as everything administered from London. Is the only federation of the sort in England, and owes its success probably to the accuracy of its business details. E. G. R.

Stuttgart. Am *Königlichen Konservatorium der Musik* fanden im Laufe des vergangenen Winters 5 öffentliche Prüfungs-Konzerte der Künstler-Schule statt, eines

davon mit Orchester. Einen besonders breiten Raum in den Programmen nehmen die Klavier-Vorträge ein.

Weimar. Die Leitung der *großherzoglichen Musikschule* ist bis zur definitiven Wiederbesetzung der Stellung eines Direktors dem Kapellmeister und ersten Lehrer der Anstalt, Herrn E. Rohrich, interimistisch übertragen worden. Die mit der Anstalt verbundene Theaterschule wurde der Generalintendanz des Hoftheaters bezw. Herrn Regisseur Widey unterstellt.

Notizen.

Bologna. Das kürzlich eröffnete *Rossini-Museum* enthält u. A. die Originalpartituren verschiedener Rossini'scher Opern und des »Stabat Mater«, sowie eine reiche Sammlung von Musikinstrumenten, Briefen und auf Rossini bezüglichen Reliquien, die nach des Komponisten Tode in den Besitz der Stadt Bologna gelangt waren.

Düsseldorf. Herr Dr. Frank L. Limbert aus Frankfurt a. M. wurde im vergangenen Winter als Dirigent des *Gesangvereins* hierher berufen und ist bis jetzt mit 4 Chorkonzerten an die Öffentlichkeit getreten. In diesen gelangten u. A. »Die Schöpfung« von Haydn und die »Johannis-Passion« von Bach zur Aufführung.

Köln a. Rh. Unter dem Namen »Kölner Singakademie« ist ein bis jetzt bereits aus 180 Stimmen bestehender, von Herrn Dr. Max Burkhardt geleiteter gemischter Chorverein ins Leben gerufen worden, der es sich zur Aufgabe macht, klassische Werke zu billigen Preisen vorzuführen.

Leipzig. Der Konzertsänger und Gesanglehrer am Nicolai-Gymnasium Herr Gustav Borchers beabsichtigt, vom 21. Juli bis 2. August einen *Ferien-Kursus für Gesanglehrer an Schulen jeder Art* zu veranstalten. In Aussicht genommen ist folgender Lehrplan: 1) Vorträge über die Geschichte der Methodik bis zu den neuesten Errungenschaften auf dem Gebiete der Kunst- wie Schulgesangs-Bildungslehre (täglich 1 Stunde). 2) Schulung der eigenen Stimme der Teilnehmer im Sprechen und Singen (täglich mindestens 2 Stunden). 3) Verwertung des Gewonnenen im praktischen Unterricht. Probe-Lektionen an Kinder (1—2 Stunden). Das Honorar beträgt 40 Mark.

London. — The *Royal Albert Hall*, Kensington. was built at initiation of Prince Albert (1819—61); but begun 1867, opened 29 March, 1861. In general design, exactly a roofed Roman amphitheatre. Outside dimensions (axes of ellipse), 804'×238'; with height 135'. Sunk in centre of interior is concentric inner-ellipse arena, 102'×68'; above this ascending stalls; all round, 3 tiers of boxes, and at trop a promenade. Auditorium proper has seats 6,575, standing-room 5000. Total cost £ 200,000. Organ by Willis (see II, 445), 60' wide × 70' high, cost £ 12.500. The Amphitheatrum Flavium (Colosseum) at Rome has exterior axes 584'×468', arena 278'×177'; height 157'. Those at Verona, Nîmes (Nemausus) and Arles (Arelate), rather smaller. Remains of yet smaller in this country: -- Caerleon (Isca Silurum) in Monmouthshire, called King Arthur's Round Table, exterior 222'×192'; Dorchester (Durnovaria) in Dorsetshire, exterior 218'×163'; etcetera. Thus Albert Hall probably largest amphitheatrum ever built, looking to long ayis.

The *Royal Choral Society* has made principol music in Albert Hall since its opening. First concert 8 May 1872, miscell. programme, cond. Gounod, org. Stainer, chorus 1134 voices. First oratorio concert 12 Feb. 1873; Bach's Matthew Passion; cond. Barnby; org. Stainer; soloists, Florence Lancia, Julia Elton, Cummings. Foli. Since then continued to date, 8 concerts to the season; conductor, 1872—96 Sir Joseph Barnby, 1896 to date Sir Frederick Bridge. The chorus is largest and finest in S. England, and at present date in spite of size attacks newest modern music. The effect in the monster-hall is unique; indeed they produce some noble representations. Chorus divided into 2 permanent complete choirs; Right (red sash), Left (blue sash) No choirmaster, and Conductor takes all practices and rehearsals. Choir Secretary, and Head Superintendent (with 16 Superintendents), John Hedley. Organist (accom-

panying all practices on organ), H. L. Balfour. Owing to initial debenture-arrangements large part of Hall goes let at each concert without any return; this and expense of building-upkeep make profits difficult. Estimated to lose £ 300 on every comparatively unknown work produced, of which about 2 done per annum. At the last general concert but one, Dvořàk's Spectre's Bride, and Mendelssohn's Walpurgis Night; in a dense London fog through both works conductor seemed like Charon ferrying his boat, but it is to be feared the *δανάκαι* in this case do not make a large emolument. At the last concert new dramatic scena "Forging of the Anchor (F. Bridge), first performance of Prize Coronation March (Percy Godfrey), Golden Legend (Sullivan). Regarding the March, see III, 445; prize-winner is a clever music-master at King's School, Canterbury, who has carried off other prizes (II, 212); march appeared r o c c o c o between the 2 cantatas, but has had enormous sale-success. Bridge's work a strong modern specimen of word-painting in style he has made his own, imitated from no one; words by S. Ferguson, distinguished Irish lawyer, inserted in Wilson's "Noctes Ambrosianae" (Blackwood's Magazine) of February 1832. For the Golden Legend (see Sammelbände, III, 551.

On 9 February, 1546—7, King Edward VI went from Tower to Westminster, in procession preliminary to his Coronation on 20th idem. At Cornhill a one-stanza *Ode of Greeting* (author unknown) was sung to music (not preserved). A. H. D. Prendergast has discoverd the words of this historic occasion, and set to them his own music, performed at barrister's Musical Society concert in Lincoln's Inn Hall on 7 May 1902, with reference to this year's Coronation (King Edward VII).

History of English Cathedral music-style was touched on at II, 270. List of *English Cathedrals* and Collegiate churches now musically important given at II, 282. Regarding cathedral establishments the classification is as follows: There are 13 "old foundation" cathedrals (such designation-title dating from Henry VIII); the prior-existing cathedral-establishments being non-monastic, i. e. of "secular" canons, not "regular" monks, Henry at suppression of monasteries left them almost intact; these have no organist provided separately by statute, as being an office unknown to the earliest establishments they are Bangor, Chichester, Exeter, Hereford, Lichfield, Lincoln, Llandaff, London, St. Asaph's, St. David's, Salisbury, Wells, York. There are similarly 14 "new foundation" (so called) cathedrals. In 9 of these, the prior-existing cathedral-establishments being monastic, Henry abolished them, and substituted "secular" dean and canons; to these were given either by him or later sovereigns a separate organist; out of the nine, 7 Benedictine-order establishments thus converted, Canterbury, Durham, Ely, Norwich, Rochester, Winchester, Worcester; and 2 of Augustinian order, Carlisle, Dublin. But again Henry took 5 monastic churches proper (i. e. not having bishops or cathedral-establishments), and made these into centres of bishops' sees otherwise cathedrals; to these also were assigned organistships; of them 3 were Benedictine churches, Chester, Gloucester, Peterborough; and 2 were Augustinian churches, Bristol and Oxford. Thus the separate organistships all date from Henry VIII; the only pre-reformation organistship known being at Eton College. Omitted from mention, 9 new cathedrals estab. under Queen Victoria, Liverpool, Manchester, Newcastle. Ripon, St. Alban's, Southwell, Truro, Wakefield; having no musical importance. The 10 English church-building architectural styles mentioned in other column in review on book by Bond, are generally reputed as follows: —

Style			
1. Anglo-Saxon 680—1100.	Primitive Romanesque.		
2. Early Norman, 1060—1100.			
3. Late Norman, 1100—1145.	Romanesque.		
4. Transitional, 1145—1190.			
5. Lancet, 1190—1245.		Early	Gothic.
6. Early Geometrical, 1245—1280.			
7. Late Geometrical, 1280—1315.			
8. Curvilinear, 1315—1360.		Late	
9. Perpendicular, 1360—1485.			
10. Tudor, 1485—1660.			

As regards review on book by Corder, the following 10 technical titles (as commonly known) and approximate constitutions, show the most usual organised *instrument-combinations* (setting aside chamber-music and stringed orchestra) in this country. Undoubttedly it is greatly to be desired that instruction-books should recognise these distinctions: —

(A) Wind alone.

(1) "*Wind Band*". Alias "Out-door Band". Typical smallest formation, 1 Fl., 1 Ob., 2 Clar., 1 or 2 Horns, 2 Cornets, 1 or 2 Trombones, 1 Euphonium, 1 percussion; but often runs up to 20 or 25.

(2) "*Brass Band*" (Hornmusik). Smallest cavalry variety, 1 Piccolo in E♭, 2 Cornets in B♭, 2 Tenor Saxhorns in E♭, 1 Barytone (mall-bore bass saxhorn) in B♭, 1 Ehphonium (large-bore ditto) in B♭, 1 Bombardon in E♭; trumpets and percussion ad lib. But run to large sizes, especially non-military.

(3) "*Military Band*" (Harmoniemusik). Alias "Red Band". A full size "Wind Band", 40 or more. Average sype, 1 piccolo in E♭, Flutes in D♭, 1 Oboe, Clarinets in E♭, First Second and Third Clarinets in B♭, 1 Basset Horn in E♭, 4 Horns in E♭, 2 Cornets in B♭, 2 Bassoons, 2 Trumpets in E♭, 2 Barytones in B♭, 2 Euphoniums in B♭, 3 Trombones, 2 Bombardons in E♭, 1 Contrabass Tuba in B♭, Side drums, Triangle, Cymbals, Bass drum.

B) Mixed instruments.

(4) "*Quadrille Band*". E. g. Pianoforte, Flute, Clarinet, Cornet

(5) "*Septett Band*". Alias "Small Theatre Band". Average type, 2 First Violins (1 conducting), 1 Second Violin, Double Bass, Flute, Clarinet, 1 percussion.

(6) "*Theatre Band*". Complete strings; wind ad libitum, but chiefly 2 Clarinets, and others 1 of each; 1 percussion. About 20.

(7) "*Full Band*". A large theatre-band; common term, but not well-defined.

(8) "*Small Orchestra*". Complete strings; Fl., Ob., Clar., Bass., Horn, Trumpet, 2 of each; 1 timpanist.

(9) "*Military String Band*". The same as the next, but, owing to its genesis, the wind and percussion are usually in excess.

(10) "*Full Orchestra*". All usual orchestral instruments.

The following is the correct record of *Arthur Hartmann*, new American violinist now in London: —

Born at Mate Szalka, Hungary, of Hung. parents, on 23 July 1831, family emigrating to Philadelphia 1882. Made early appearances, Philadelphia 1888, New York 1899, London 1890, Paris 1893, Vienna 1894. Since then studied under the Alsatian violinist-composer C. M. T. Löffler (1861—), of the Pasdeloup and Boston Symphony orchestras, and last year made European tour. H. was 10th child but 1st son of his parents, and 1st male grandchild out of 53; this said among Hungarians to be lucky. The talent is exceptinnal.

The following is the record of 2 young composers not yet or scarcely in dictionaries: —

Granville Bantock (I. 352) b. 7 Aug. 1868; son of a physician and intended for non-musical pursuits; entered Roy. Acad. of Music in 1889, where Macfarren Scholar (composition); inaugurated in 1900 "The Overture" monthly journal connected with R. A. M. (ed. by F. Corder); ditto in 1993 "The New Quarterly Musical Review" (ed. by himself), which ran till 1896; mus. director of Gaiety Theatre touring company, round the world 15 months 1894—5; mus. director of New Brighton Tower (Liverpool watering-place) 1897—1900; app. in 1900 as Principal Midland Institute School of Music, Birmingham, where now; conducted orch. concerts of English music at Antwerp, 1900—1. His works are schemed in very large dimensions. The principal performed works (first time): —

1890, Roy. Academy concert, Overture to "Fire-worshippers" (dramatic cantata in 6 scenes).
1891, Ditto, Ballet Suite from "Rameses" (5 act opera).
1892, Olympic Theatre, London, one-act opera "Caedmar".
1896, Queen's Hall. Overture, "Eugene Aram".
Ditto, Oriental Scene, "The Funeral".
1897. Chester Mus. Festival, Symphonic Overt., "Saul".
London Philharmonic, Oriental Scene, "Juggernaut".
London Musical Festival, Orchestral Poem, "Thalaba the Destroyer".
1902, Bournemouth, Suite, "Russian Scenes".

William H. Bell (III, 270); b. 28 Aug., 1873, at St. Alban's; there cathedral chorister; 1889—94 at R. A. M., where Goss Scholar (organ), and under F. Corder; 1899 A. R. A. M.; church-organist in St. Alban's, Oswestry, and London. Principal performed works (first time): —

1898, Crystal Palace, Symph. Prologue, "Canterbury Tales".
New Brighton, Overture "As you like it".
1899, Crystal Palace, Symph. poem, "The Pardoner's Tale".
1900, Ditto, Symphony, "Walt Whitman".
1901, Gloucester Mus. Festival, Prelude, "Song in the morning".
1902, London Philharmonic, Suite, "Mother Carey". E. G. R.

München. Das letzte, unvollendete Werk von Josef Rheinberger, eine Messe in A-moll wurde nach den hinterlassenen Skizzen von seinem Schüler Louis Adolf Coerne (Boston) vollendet und wird demnächst bei F. E. C. Leuckart in Leipzig als op. 197 des Meisters erscheinen. — Der nur aus Dilettanten bestehende *Orchesterverein* brachte am 5. Mai in den Räumen des Künstlerhauses eine Spieloper von Boieldieu, »Les voitures versées« zur Aufführung, die nur einmal im Jahre 1820 in Paris gegeben und dann schnell wieder vergessen wurde. Das liebenswürdige, dabei aber durchaus nicht etwa leicht wiederzugebende Werk übte einen lebhaften Eindruck auf die Zuhörer aus, so daß statt der geplanten einen Aufführung drei angesetzt werden mußten. Es sei bei dieser Gelegenheit daran erinnert, daß der genannte Verein schon früher eine große Reihe neuer oder mit Unrecht übersehener älterer Werke aufgeführt hat, so u. A. »Die Maienkönigin« von Gluck, »Die Nürnberger Puppe« von Adam, »Il Re pastore« von Mozart, und erst im vorigen Jahre die reizende Oper »Platea« von Rameau, die nun zunächst am Münchener Hoftheater zur öffentlichen Wiedergabe gelangen wird. Für den kommenden Winter ist eine Aufführung von »La princesse jaune« von Saint-Saëns und, ebenfalls scenisch, des Pastorales »Acis und Galathea« von Händel geplant. — Auf Grund des Gesetzes vom 19. Juni 1901, betreffend das Urheberrecht an Werken der Litteratur und der Tonkunst, sind zwei *Sachverständigen-Kammern* für das Königreich Bayern seitens der Staatsregierung ernannt worden; eine für Werke der Litteratur, eine andere für Werke der Tonkunst. In letztere wurden berufen: a) als Mitglieder: Bernhard Stavenhagen, k. Direktor der Akademie der Tonkunst in München, Vorsitzender; — Victor Gluth, k. Professor an der Akademie der Tonkunst in München, Stellvertreter des Vorsitzenden; — Melchior Ernst Sachs, k. Professor an der Akademie der Tonkunst in München; — Dr. Karl v. Amira, k. o. Professor an der Universität München; — Dr. Adolf Sandberger, k. a. o. Professor an der Universität München; — Ludwig Thuille, k. Professor an der Akademie der Tonkunst in München; — Unico Hensel, Musikalienhändler in München; b) als Stellvertreter: Berthold Kellermann, k. Professor an der Akademie der Tonkunst in München; — Martin Krause, Lehrer an der Akademie der Tonkunst in München, herzoglich anhaltischer Professor.

Schwabach (Bayern). *Der 6. Kirchengesang-Vereinstag für die Evangelisch-lutherische Kirche Bayerns* findet am 4. und 5. Juni dieses Jahres statt. Das Fest-Programm ist folgendermaßen festgesetzt: Mittwoch, 4. Juni, abends 7½ Uhr: Begrüßung der Festgäste im Evangelischen Vereinshaus. Musikvorträge der Königlichen Lehrer-Bildungsanstalten und des Königlichen Progymnasiums. Donnerstag, 5. Juni, früh 7 Uhr: Choralblasen vom Turme der Stadt-Pfarrkirche. 8 Uhr: Liturgische Morgenandacht in der Stadt-Pfarrkirche mit Psalmodie und eingelegten Chören. 9½ Uhr: Fest-Versammlung im Evangelischen Vereinshaus. Bericht des Vorstandes. Referat des Herrn Pfarrer Lic. theol Kinast von Schwabach über: »Musik und religiöse Erbauung«. Diskussion. Anträge. ½1 Uhr: Gemeinsames Mittagsmahl. 4 Uhr: Fest-Hauptgottesdienst, organisiert für Liturgie und Chorgesang, ausgeführt durch den Kirchenchor (Fest-Prediger: Herr Stadt-Pfarrer Veit aus München. Orgel: Herr Professor Oechler aus Erlangen, königl. Universitäts-Musikdirektor). Abends 7½ Uhr: Gesellige Vereinigung mit Gesangs-Vorträgen des Kirchenchors (Dirigent Herr Stadt-Kantor Kleinauf) und der Männergesangvereine »Eintracht« und »Liederkranz« (Diri-

genten: Herr Lehrer Krauß und Herr Lehrer Götz). — Zu den Veranstaltungen sind alle Freunde des Kirchengesangs und der Kirchenmusik herzlichst willkommen. Anmeldungen sind an das Orts-Festkommittee (zu Händen des Herrn Friedrich Boekh, Pfarrer) zu richten.

Turin. Am 28. und 29. Juni d. J. wird im Anschluß an die »Ausstellung für dekorative Kunst«, unter dem Patronat des Königs und der Königin von Italien, sowie der Prinzen und Prinzessinnen des Hauses Savoyen, ein *internationaler Musik- und Gesang-Wettstreit* stattfinden.

Kritische Bücherschau

der neu-erschienenen Bücher und Schriften über Musik.

Referenten: E. Euting, Ch. Maclean, J. S. Shedlock, J. Wolf.

Bond, Francis. English Cathedrals. London, George Newnes, Ld. 1901. pp. 314, small 8vo.

Architectural work, but all English church musicians (and they are bulk of profession, see III, 280, 282) ought to know outlines of what is here contained. Of interest too to Americans who visit the Cathedrals largely. It is perhaps popular fallacy that each was built under some controlling mind, plan, &c. Truth is that all are more or less gradual accretions, that building-traditions alone gave them such uniformity as they possess, and that aestheticism had very little to do with additions and alterations, and practical necessities (change of ritual or constitution, pressure of pilgrimages, structural accidents due to bad work which not so uncommon mediaevally) had much. The monks who built vast piles of Ely and Winchester were busy ants. The design, sense of beauty, has lain inherent in generations of the race; the rest opportunism. Autor has had the happy thought of tracing each cathedral-building historically trough its share during growth in the 10 successive English ecclesiastico-architectural styles (see Notizen). From the art point of view this incomparably better than the handbock-salmagundi style of literature. Interesting miscellaneous information pervading book. Good illustrations. Useful glossary. "Pre-Conquest" prefixed to list of "old-foundation" cathedrals only, has no meaning; some of tho "new foundation" also are "Pre-Conquest". C. M.

Corder, F. The Orchestra, and how to write for it. London, R. Cocks & Co.; Leipzig, Breitkopf & Härtel. pp. 115, Imp. 4to. 10/6.

Under "Notizen" will be found a classification of organized instrument-combinations as generally known in England. To help writing for the laet three (small and full orchestra) there are of course several treatises; for nos. 2 and 3 (brass and military) scarcely any; for the rest none. Book endeavours, while making general treatise, to fill this void. Would have succeeded better if more methodical. Most valuable part is author's own translations from P.forte idioms into orchestra idioms, which exceedingly clever and practical. Will serve as supplement to any other orchestral guide. 2000 examples. For author, see III, 329. C. M.

Dechevrens, A. S. J. Les Vraies Mélodies Gregoriennes. Paris, Beauchesne & Cie, 1902 — 143 S. Text und etwa 170 S. Musik. 4⁰. Fr. 25,—.

Die Absicht des Verfassers ist es, die gregorianischen Gesänge in ihrer ganzen ursprünglichen Vollkommenheit der Melodie wie dem Rhythmus nach wieder herzustellen. Für diesen Zweck zur Unterlage besonders geeignet erscheinen ihm die St. Gallener liturgischen Handschriften, als die ältesten, authentischsten und vollständigsten. Unter ihnen nimmt neben anderen das Antiphonar Hartker's dadurch eine besondere Stellung ein, daß es häufig über den Neumen, die dem Verfasser tonlich heute mehr denn je unentzifferbar erscheinen, Romanus-Buchstaben aufweist, in denen er ein vortreffliches Hilfsmittel zur rhythmischen Deutung der Neumen er-

kennt. Er beschränkt sich vor der Hand auf die einfachsten Antiphonen, die des *Vesperale*. Die tonliche Bedeutung der Neumen stellt er durch Vergleich mit späteren St. Gallener Handschriften sowie mit guidonischen Handschriften des 11.—12. Jahrhunderts fest, von denen vor allen zwei aus St. Maur des Fosses — dem Wirkungskreise Guido's nach Ansicht Dom Morin's — interessieren.

Nach Beschreibung der Handschriften, welche ihm Unterlage bilden, geht Verfasser dazu über, die verschiedenen Anschauungen der Forscher über den Rhythmus der gregorianischen Melodien zu prüfen. Eins mit ihm fühle ich mich in der Widerlegung des von Pothier und Lhoumeau vertretenen oratorischen Rhythmus. Nicht unterschreiben möchte ich, was er über den Vertreter des musikalischen Rhythmus Houdard und seine Lehre sagt. Hat doch dessen Satz: jede Neume gleich einer rhythmischen Zeit, der in vollem Einklang mit Guido *Micrologus cap.* 15 steht, fast allgemeine Annahme gefunden. — Auch den Vorschlag Foucault's, welcher zwischen den Vertretern des oratorischen und des musikalischen Rhythmus vermitteln will, weist Dechevrens zurück. Seine eigene Anschauung vom Rhythmus der gregorianischen Melodien gipfelt in folgenden Sätzen:

Der Rhythmus des gregorianischen Gesanges, welcher dem Abendlande verloren gegangen ist, findet sich noch heut in der griechischen, syrischen, chaldäischen, koptischen Kirche. Das Notations-System des Romanus ist dem der heutigen griechischen Kirche analog. Die Buchstaben *c, t, m* sind Mensurzeichen: *c* macht eine Neume kurz, *t* lang, *m* giebt ihr einen mittleren Wert. Die *virga* gilt in einfachen wie zusammengesetzten Figuren gewöhnlich *longa*, der *punctus brevis*. Neben der eckigen Form des *podatus* mit *longa*-Tönen existiert eine runde Form, deren Töne als *breves* vorgetragen werden. Ein kleiner Strich am oberen Ende der *virga* verlängert ihren Wert um die Hälfte oder verdoppelt ihn.

Unter Benutzung dieser Sätze giebt D. zwei Übertragungen des *Vesperale*, deren erste sich an die Weise der Orientalen hält, in der jeder *longa*-Wert taktiert wird, während in der zweiten in enger Anlehnung an den Wortaccent nach europäisch-moderner Weise stark und schwach betonte Zeiten des Rhythmus unterschieden und in regelmäßige Takte geordnet werden. Zu der zweiten Übertragung führte den Verfasser seine Ansicht, daß die vom archäologischen Standpunkte exakt übertragenen Melodien nicht zur Seele des Volks unserer Zeit sprechen würden. Seine Bearbeitung ist rein musikalisch betrachtet als gelungen zu bezeichnen. J. W.

Eitz, Carl. Das Tonwort. Blätter für die Hebung der musikalischen Allgemeinbildung des Volkes.

Diese Blätter, deren erste Nummer am 1. Mai gedruckt wurde, erscheinen in zwangloser Folge und sind durch den Herausgeber Carl Eitz in Eisleben zu beziehen.

Ellis, William Ashton. Life of Rich. Wagner. An authorized English version of C. F. Glasenapp's »Das Leben Richard Wagner's. Vol. II. London: Kegan Paul, Trench, Trübner & Co., Ltd. 1902; pp. 436, 8vo.

The first volume of the English version was reviewed at II, 179. There has been delay in the appearance of the second volume, due (says translator) "to a too obstinate attempt to abide by the plan sketched out in my preface to Vol. I." The plan was to make the volumes correspond as to periods with those of Glasenapp. But (he adds) "the work ran away with me." So with additions, made with the author s consent, he found that he would have to break off at an earlier period than that of the 2nd German volume. Readers however will be thankful te W. A. Ellis for the interest he has taken in his work; he is not a mere translator, but in a sense co-author. Among the additions are the "Notes" at the end of the volume. The first makes mention of a letter trom Wagner to Minna, his first wife, formally offering her his hand in marriage; which had been described in the New York Tribune in 1891 by H. E. Krebiel. Into whose hands this interesting autograph has fallen, W. A. Ellis has not been able to discover. Then there are extracts from criticisms of "Das Liebesmahl der Apostel", and of "Tannhäuser", in German papers at the time of their production; also various documents and comments concerning the Dresden rising. As to the volume itself, it embraces one of the most interesting periods of Wagner's career. It commences with his appointment as Royal Saxon Court-Kapellmeister "for life", and ends with his flight from Dresden in 1849. At first the fates seemed propitious. "Rienzi" and "The Flying Dutchman" were successful; and W. thought that a prosperous future was in store for him. But he soon found that von Lüttichau, the Indendant, "late Master of Woods and Forests" — a post not exactly calculated to fit a man

for the management of a theatre — meant well "but had an unfortunate knack of doing otherwise"; also that the Saxon art of dissembling "had become a positive virtuosity in the somewhat piously inclined and outwardly amiable philistine" Reißiger, the senior Kapellmeister. With men of such kind, genius, even under the most favourable circumstances, could not dwell in harmony. But in addition to petty daily worries there came at last the political agitation, and Wagner, anxious for an artistic reform, naturally sympathised with men whose revolutionary ideas were however less "fantastic"; and so he suffered from his association with these fiery spirits. As to the axact part which he played in the Dresden rising, it is not easy to determine. We now know however that to his exile we probably owe that wonderful series of music-dramas which practically commenced with the "Ring des Nibelungen". As a translator W. A. Ellis still deserves the high praise accorded to him for his hiterto opus magnum, the translation of "Wagner's Prose Works" (see I, 354).
J. S. S.

Evans, Sebastian. The high History of the Holy Grail. Translated from the French. London, J. M. Dent & Co. 1900. 2 vols. 603 pp. 32mo.

Here translated in English for the first time Vol. I of the old French "Perceval le Gallois ou le Conte du Graal", that being a printed edition, prepared by Ch. Potvin for "La Société de Bibliophiles Belges" in 1866 (six vols. 8vo., Mons), of MS. no. 11 145 in the library of the Dukes of Burgundy at Brussels. Date of this Brussels MS. estimated at first third of 16th century. The Romonce of which it is a copy, estimated, from internal, evidence, as written about 1200. Present translator considers that he has in this work now rendered into English an accurate transcript of the entire and true original French "Romance of the Graal", emanating from Normandy or Picardy (cf. II, 137). Reasons too intricate to be here epitomized. A genuine antique, at least, without doubt.
C. M.

Gasperini, Guido. Dell' arte di interpretare la scrittura della musica vocale del cinquecento. Saggio di paleografia musicale illustrato da 15 tavole. Firenze, Bernardo Sieber, 1902 — 109 S. 8⁰. Fr. 3,50.

Eine vornehmlich in Anlehnung an Bellermann und Riemann verfaßte dankenswerte populäre Darstellung der Vokalnotation im 16. Jahrhundert, die aber leider als Anleitung zur Übertragung von Denkmälern nur schwer zu gebrauchen ist, da einerseits die einzelnen Lehren wohl richtig erfaßt, aber für die Laien nicht klar genug ausgesprochen, andererseits nicht genug Beispiele dargeboten werden. Jedenfalls kann sich die Schrift Gasperini's an praktischer Brauchbarkeit nicht im mindesten mit Bellermann's »Mensuralnoten und Taktzeichen des 15. und 16. Jahrhunderts« messen.
J. W.

Hollmann, Th. Lehrbuch der Stimmkunst für Berufs-Stimmer. Hamburg, A. Bockelmann, 1902 — 118 S. 8⁰. ℳ 3,—.

Der Verfasser behandelt in der Einleitung die geistigen und körperlichen Eigenschaften, die einem angehenden Stimmer zu einem erfolgreichen Studium seiner Kunst unerläßlich sind, und zeichnet dann im Umriß einen Lehrgang zum praktischen Stimmer. Es folgt als I. Hauptteil die »Theoretische Stimmlehre« (mit Erklärung der physikalisch-akustischen Phänomene und einem durchaus nicht einwandfreien historischen Überblick über die verschiedenen Arten der Stimmung). Im II. Teil — »Praktische Stimmkunst« überschrieben — findet der Belehrung-Suchende alles, was zur Stimmkunst im weitesten Sinne gehört (also die Arten der Stimmung, die Methoden der Stimmung, die Objekte der Stimmung, die mechanischen Vorgänge und Handgriffe beim Stimmen). Der letzte Teil endlich behandelt die »Stimm-Praxis« (Ausrüstung, Buchführung, Zeit-Einteilung, Honorar u. s. w.). — Vor ähnlichen Werken zeichnet sich das vorliegende Buch besonders dadurch aus, daß es sich nicht auf ein bestimmtes Instrument beschränkt, sondern Anweisungen für das Stimmen sämtlicher Instrumente enthält. Zu tadeln ist die oft erschreckende Anhäufung unnützer und ungebräuchlicher Fremdwörter, die bei einem Buche, welches seinem Titel nach für Berufs-Stimmer bestimmt ist, doppelt unangebracht ist.
E. E.

Nef, Karl. Denkschrift zur Feier des 25 jährigen Bestehens des Konzert-Vereins der Stadt St. Gallen. Sankt Gallen, Zollikofer, 1902 — 42 S. 8⁰ + 6 Tabellen.

Ein wertvoller Beitrag zur Konzertgeschichte von St. Gallen.
J. W.

Stratton, Stephen Samuel, and James Duff Brown. British Musical Bio-

graphy. Birmingham, 247 Monument Road. London, Bailey & Ferguson. pp. 462. Royal 8vo. 10/6.

The "Dict. of National Biography" (Smith Elder, 66 vols, 1885—1901) is a biographical Valhalla for all English-born merit not excluding music, but only posthumous and for greater heroes. Grove's "Dict. of Music and Musicians, 1450—1889" (Macmillan, 5 vols) is for subjects as well as biography, is general for all countries, and takes in the living certainly but only in very prominent cases. Riemann "Dict. ef Music" (Shedlock from German, Augener), with certain special merits of its own, is same general category as Grove's, but naturally with much reduced English items. Th. Backer's "Biograph. Dict. of Musicians" (Schirmer, New York) is biography (with portrait illustrations), and largely for the living, but here also England can only take its share. The entry-definition in present case is: — musical artists, authors, and composers, born in Great Britain and its colonies; from earliest times to date. Has 3500 articles, and (as some articles are clubbed) 4500 biographies. Of these 4500, about 1000 are of the living; but inasmuch as 1000 is only 2.5 per cent of those engaged in English musical professiou, contemporary biography cannot be held excessive. Other than the 5 abovenamed current English-written musical biographycal publications, none worthy of much notice; so the collection shows present work 25 standig alone. It contains in effect the record of a large number of men past and present who are overshadowed by the more highly aimed articles in "Grove", but are well worthy of notice (laus vera et humili saepe contingit viro); no one who takes thorough interest in English music can afford so be without it. As to execution, a really fine work, showing critical care, skilful condensation, excellent judgement, neat printing; might perhaps have given more litterateurs and instrumentalists. Modern material found in Musical World 1836—91, Dramatic & Musical Review 1842—51, Musical Times from 1844, Musical Standard from 1862, Musical News from 1891, and others. First author (1840—) is organist, teacher, and musical critic of "Birmingham Daily Post"; second author (1862—) is since 1888 librarian Clerkenwell Public Library, London.

C. M.

Eingesandte Musikalien.

Referenten: **A. Göttmann, C. Mengewein, R. Schmidt, C. Tiel, J. Wolf.**

Besprechung in zusammenfassenden Artikeln bleibt vorbehalten.

Verlag Bote & Bock, Berlin.

Laurischkus, Max. Op. 9. Zwölf leichte Trios für Violine, Violoncell und Klavier zum Nutzen und Vergnügen angehender Ensemble-Spieler. 2 Hefte je ℳ 3,—.

Charakter und Bestimmung vorliegender Trios ist schon durch den Titel angedeutet. Zu erwähnen bleibt nur, daß die Melodik gefällig, die Harmonik einfach und verständlich ist.

Verlag Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Enna, Aug. Junge Liebe. Nr. 5 Trennung, Nr. 6 Resignation, Nr. 7 Trauer, Nr. 8 Gott gnade dir. Je ℳ 1,—.

Tief empfundene Gesänge. J. W.

Röntgen, Julius. Altniederländische Volkslieder nach Adrianus Valerius (1626) für drei Frauenstimmen bearbeitet. Partitur ℳ 1,—.

Sieht man davon ab, daß die kraftvollen Lieder des Valerius sich ihrem Inhalte nach weniger für die Ausführung durch Frauenchor eignen, so verdient die Publikation alle Anerkennung. Der Satz ist wirkungsvoll, die einzelnen Stimmen sind gut sangbar. J. W.

Santa Lucia. Volkstümliche Barcarole für eine Singstimme und Pianoforte. Mit neuem deutschen Text von O. Wichmann. Deutscher Liederverlag Nr. 2840. ℳ —,30.

Stradal, August. Liszt, Mazeppa. Symphonische Dichtung, arrangiert für Klavier. ℳ 3,—.

Ein Stimmenauszug, der vor vielen anderen den Vorzug hat, klaviergerecht geschrieben zu sein, so daß er als selbständiges Klavierstück gelten kann. Verfasser kommt mit seiner Bearbeitung der Wirkung des Originals ziemlich nahe. Um aber die elementare Gewalt des Orchesters, die gerade für dieses Werk ungemein charakteristische Klangfarbe der Streich- und die packenden Rhythmen der Schlaginstrumente zum Ausdruck zu bringen, setzt ihm das Instrument selbst natürliche Grenzen.
J. W.

Taubmann, Otto. Der 13. Psalm für gemischten Chor, Sopran- und Bariton-Solo, Orchester und Orgel. Vollständiger Klavierauszug mit Text *M* 4,—, Chorstimmen, 4 Hefte je *M* —,60.

Eine wirkungsvolle, gediegene kontrapunktische Arbeit, deren Ausführung einen tüchtig geschulten Chor verlangt. Kühne Harmonik und sprunghafte Melodik sind dem Werke eigen. J. W.

Verlag Oluf By, Kristiania.

Elling, Catharinus. Norske Folkeviser samlede og udgivne for sang og piano. Heft 1 Kr. 1,50 netto.

Ein interessanter und wertvoller Beitrag zur Volkslied-Kunde. Verfasser hat die Lieder in Thelemarken, Sœndersdalen, Hornindal, Søndfjord, Søndmøre, Nordfjord und Toten selbst gesammelt. Seine übrigens mustergiltige Begleitung hält nach Möglichkeit an der Tonalität der Weisen fest. J. W.

Verlag Carisch & Jaenichen, Leipzig und Mailand.

Bossi, M. Enrico. Op. 124. Miniatures. Huit morceaux faciles pour piano. Nr. 1 Bluette, Nr. 2 Chitarrata, Nr. 3 Nuit étoilée, Nr. 4 Romanze, Nr. 5 Ländler, Nr. 6 Sur les Vagues, Nr. 7 Consolation, Nr. 8 Danse exotique. Je *M* 1,25 bez. lire 4,— oder frcs. 5,—.

Reizende kleine Vortragsstücke, die den Spielern viel Freude bereiten werden.
J. W.

— Op. 121. Canti lirici ad una voce con accompagnamento di pianoforte. I° fasciculo: Nr. 1 La serenata, Nr. 2 Sul prato, Nr. 3 Aprile, Nr. 4 Che spera? II° fasciculo: Nr. 5 O dolce Notte, Nr. 6 Il canto del dubbio, Nr. 7 Madrigale, Nr. 8 Lungo il ruscello. Preis jedes Fascikels *M* 2,— (fr. 2,50), jeder einzelnen Nummer *M* 1,— bis *M* 1,25.

Bossi versteht ausgezeichnet Stimmung zu erregen und dieselbe auszuschöpfen. Seine Lieder sind melodisch wie harmonisch interessant und verdienten, allgemein bekannt zu werden. Ein Prachtstück ist vor allen *Il canto del dubbio*. Erwähnt werden mag, daß Dr. Georg Göhler eine feinsinnige deutsche Übersetzung der Texte geliefert hat und daß auch eine englische Übertragung von F. W. Bancroft vorliegt. J. W.

Frugatta, Giuseppe. Op. 45. Cinq Morceaux pour Piano. Nr. 1 Barcarole, Nr. 2 Valse, Nr. 3 Melodia, Nr. 4 Scherzino. *M* 1—1,25 bez. lire 3—4 oder frcs. 4—5.

Verfasser weiß nichts Besonderes zu sagen. Verhältnismäßig am besten gelungen ist ihm der Walzer. J. W.

Martucci, Giuseppe. Op. 79. 3 piccoli pezzi per pianoforte. Nr. 1 Preludio, Nr. 2 Canzonetta, Nr. 3 Saltarello. Je *M* 1,25 bez. lire 4 oder frcs. 5,—.

M.'s Werke wollen fleißig studiert sein, ihre Schönheit ruht nicht auf der Oberfläche. Ein etwas grüblerischer Zug, das Zurückdrängen des Melodischen gegenüber dem Rhythmischen und Harmonischen sowie die Bevorzugung dunkler Klangfarben stimmen wenig zur Nationalität des Verfassers, der zu den bedeutendsten Musikern Italiens gehört. J. W.

Verlag Ernst Eulenburg, Leipzig.

Beethoven. Missa solemnis. Eulenburg's kleine Orchester-Partitur-Ausgabe. Chorwerke Nr. 1. 396 S. 8°. *M* 6,—.

Der rührige Verlag von Eulenburg's kleinen Partitur-Ausgaben hat sich alle ernsten Musikfreunde zu Dank verpflichtet, indem er nun auch die Chorwerke unserer Meister in sein Arbeitsgebiet einbezieht. Die neue Reihe eröffnet kein geringeres Werk als die Missa solemnis, welche in mustergiltiger Ausgabe vorliegt. Der Stich ist klar, die Partitur trotz des kleinen Formates übersichtlich. Eine kurze historische Einleitung von Arthur Smolian, sowie einige Bemerkungen über das

Originalmanuskript und die Originalausgabe sind der Publikation vorangestellt. J. W.

Verlag Adolf Fürstner, Berlin.

Straufs, Richard. Op. 49. 8 Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. (Hohe und tiefe Ausgabe.)

Nr. 1. Waldseligkeit. (Gedicht von Richard Dehmel.) Zart-ausdrucksvolles Andante, kühne enharmonische Fortschreitungen und Übergänge, große Steigerung am Schlusse des Liedes. Intimer Zauber umschwebt das Ganze. — Nr. 2. In goldener Fülle. (Gedicht von Paul Remer.) Heiter bewegt, sonnig und schwungvoll. Scharfer Rhythmus und wirksame Kontraste machen dies Lied zu einem dankbaren Vortragsstück. — Nr. 3. Wiegenliedchen. (Gedicht von Richard Dehmel.) Leicht bewegter $^6/_8$ Takt. Origineller Wechsel der entlegensten Harmonien, z. B. unmittelbare Nebeneinanderstellung der Dreiklänge von D-dur und C-moll, H-moll und C-moll, Fis-moll und C-moll. Träumerisch-überirdische Stimmung in den Schluß-Takten des Liedes, welches ich als die Perle der ganzen Sammlung bezeichnen und allen berufenen Konzertsängerinnen angelegentlichst empfehlen möchte. — N. 4. Das Lied des Steinklopfers. (Gedicht von K. Henckell). Dieses drastisch-eigenartige Lied für eine Männerstimme möchte ich wohl gern einmal von unserem Vortragsmeister Dr. Ludwig Wüllner singen hören. — Nr. 5. Sie wissen's nicht. (Gedicht von Oskar Panizza.) — Nr. 6. Junggesellenschwur. (Aus des Knaben Wunderhorn.) — Nr. 7. Wer lieben will, muß leiden. (Aus »Elsässische Volkslieder«, gesammelt von Curt Mündel.) Die Bezeichnung »Im Volkston« scheint mir in Anbetracht der in diesem Liede gehäuften harmonischen Schwierigkeiten nicht recht am Platze zu sein. — Nr. 8. Ach was Kummer, Qual und Schmerzen. (Aus derselben Sammlung.) Alles in Allem erscheint mir Richard Strauss in seinem neuesten Op. 49 wieder als der geborene Liederkomponist, der durch eigenartige melodische Erfindung, originelle Harmonik und meisterliche Beherrschung der Form weit hervorragt. Die Nummer 1—4 der Sammlung werden sicher und mit vollem Recht sehr bald in den Bestand unserer Konzert-Programme aufgenommen werden. R. S.

Verlag Gebethner & Wolff, Warschau.

Moniusko, S. Litanja Ostrobramska für gemischten Chor mit Begleitung des Orchesters oder des Pianoforte. Klavierauszug. Rubel 2,— netto.

Diese Litanei hat nach unserer Anschauung nicht ein besonders kirchliches Gepräge. Anzuerkennen ist der schöne melodische Fluß und der wirkungsvolle Aufbau der Stimmen. Die Satzweise ist durchsichtig, die Behandlung des lateinischen Textes mustergiltig. J. W.

Verlag A. Gries, Hannover.

Wurm, Mary. Zwei Klavierstücke. Nr. 1 Petite Berceuse *M* —,80. Nr. 2 Gavotte Mignonne *M* 1,20.

Anspruchslose gefällige Musik. J. W.

Verlag Wilhelm Hansen, Kopenhagen und Leipzig.

Nielsen, Karl. Streichquartett, Op. 13, G-moll. *M* 9,—.

Die den nordischen Komponisten meist nachzurühmende impulsive und eindringliche Melancholie der Melodie lässt der dänische Komponist Nielsen gänzlich vermissen. Seine Themen sind farblos und ohne Prägnanz; die gelegentlich auftretende geschickte Durcharbeitung kann dafür nicht entschädigen. A. G.

Verlag C. F. Kahnt Nachf., Leipzig.

Haydn, Jos. Oktett für 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Hörner und 2 Fagotte. Mit genauen Bezeichnungen versehen und herausgegeben von Friedrich Grützmacher. Partitur *M* 3,— netto, Stimmen *M* 6,— netto.

Bisher lag dieses prächtige Werk, das allen Freunden der Blas-Kammermusik warm empfohlen sei, nur in einer bei N. Simrock in Bonn unter dem Titel »Harmonie pour 2 Oboes ou Fluttes, 2 Clarinettes, 2 Cors et 2 Bassons« erschienenen Stimmenausgabe vor. Beide Ausgaben unterscheiden sich in der Nuancierung, Phrasierung und in den Verzierungen nicht unwesentlich. Ob und wie weit die Neuausgabe den Intentionen des Meisters mehr folgt, vermag ich nicht festzustellen, da mir die Original-Partitur nicht bekannt ist. Jedenfalls sind aber die neuen Vortrags-Bezeichnungen nicht ohne Geschmack hinzugefügt. J. W.

Verlag Julius Karolus vormals Gustav Lewy, Wien I.

Förster, Jacob. Sonate, C-moll für Pianoforte. *M* 6,—.

Der Komponist scheint ursprünglich die Absicht gehabt zu haben, eine Reihe von Etüden zu schreiben, denn bei dieser Klaviersonate überwuchert, abgesehen vom dritten Satz, das Figurenwerk und das rein äußerlich Technische weitaus den melodischen Ideengehalt. Einen besonderen Vorzug giebt Förster der Oktaventechnik, welche stellenweise nicht ohne Schwierigkeiten zu bewältigen ist. A. G.

Verlag Fr. Kistner, Leipzig.

Reufs, August. Quintett, F-moll, für Pianoforte, zwei Violinen, Viola und Violoncell. Op. 12. ℳ 15,— netto.

Eine sehr erfreuliche Bereicherung unserer modernen Kammermusik ist das umfangreiche Quintett von Reuss. Kraftvolle Themen voll interessanter Harmonik und melodischem Reiz sind mit großem Können und Kenntnis der instrumentalen Klangwirkungen zu einem einheitlich und großzügig wirkenden Werke durchgearbeitet. Vorübergehend hätte ich eine größere Brillanz des Klaviersatzes gewünscht, doch kann diese Ausstellung der großen Wirkung des Ganzen keinen nennenswerten Abtrag thun. Allen Kammermusik-Vereinigungen empfehle ich das große jedoch nicht »lange« Werk kennen zu lernen. A. G.

Wickenhauser, Richard. Suite, F-dur, für Streichorchester. Op. 24. Part. ℳ 9,—. Stimmen ℳ 7,50 netto.

Die aus fünf kurzen Sätzen bestehende Suite steht wohl an musikalischem Gehalt dem vorgenannten Werke erheblich nach, ist aber durchaus klangschön und geschickt in Bezug auf die Ausnutzung des Streichkörpers gearbeitet. Das kleine Werk bietet keine besonderen Schwierigkeiten und wird darum gerade kleineren Orchestern eine willkommene Repertoire-Bereicherung sein. A. G.

Verlag D. Rahter, Hamburg und Leipzig.

Rheinberger, Dr. Josef. Op. 195. Akademische Ouverture in Form einer Fuge zu sechs Themen für Orchester. Partitur ℳ 3,— netto, Orchesterstimmen ℳ 6,— netto, Duplirstimmen je ℳ —,30 netto.

Charakteristische Themen-Bildung und schöner Fluß der Stimmen zeichnen das gediegene Werk aus, welches der philosophischen Fakultät der Universität München gewidmet ist. Es ist keineswegs eine trockene kontrapunktische Arbeit. J. W.

Verlag Schmidt, Heilbronn.

Wafsmann, C. Entdeckungen zur Erleichterung und Erweiterung der Violintechnik durch selbständige Ausbildung des Tastgefühls der Finger. Zweite verbesserte Auflage. ℳ 2,—.

Verlag B. Schott's Söhne, Mainz.

Caetani, R. Préludes Symphoniques pour Orchestre. Partitions. Op. 11.
Nr. IVa Mi-mineur.
Nr. IVb La-mineur.

Die beiden symphonischen Präludien Caetani's sind gut gearbeitete Musikstücke, deren Wert weniger in der Tiefe der Gedanken, als im äußeren Gewande der Instrumentation zu suchen ist. Das erste Präludium, welches sich auf einem wenig ergiebigen Thema aufbaut, auch in seiner kontrapunktischen Entwickelung nicht viel des Interessanten zu sagen weiß, wird von dem zweiten hinsichtlich des melodischen Gehaltes und einiger sich schwungvoll gebenden Steigerungen weitaus überflügelt. A. G.

Grey, C. J. Morceaux originaux pour Orgue.

Der Kunstwert dieser 12 Stücke ist ein recht bescheidener. Der Komponist arbeitet zumeist mit längst verbrauchten Mitteln, versteht auch wenig den Charakter der Orgel zu wahren. Wer von der klaviermäßigen Behandlung des Instruments absieht, wird allenfalls den Nummern 6 und 8 (Grand Chœur, Intermezzo) einiges Interesse abgewinnen können. C. T.

Osterzee, Cornélie van. Vieux Airs de la Marquise. Trois Mélodies pour Chant et Piano.
Nr. 1 Menuet. ℳ 1,—.
Nr. 2 Obstination. ℳ 1,—.
Nr. 3 La Princesse lointaine. ℳ 1,—.

Die talentvolle holländische Komponistin hat mit diesen drei im alten Stile komponierten und graziös rhythmisierten Sächelchen sehr hübsche Vortragsstücke für Mezzosopranistinnen geschaffen. A. G.

Verlag J. Schuberth & Co., Leipzig.

Krause, Martin. Franz Liszt, technische Studien für Pianoforte, in zwei Bänden bearbeitet und herausgegeben. Band I. Die Tonleiter-Formen und ihre Vorbereitungen. Band II. Die Akkord-Formen.

Indem der Herausgeber diejenigen Partien des Liszt'schen Originalwerkes, welche nur auf Transskription beruhen, nach Möglichkeit durch kurze Hinweise ersetzte, gelang es ihm, das umfangreiche Werk zu zwei mäßig starken Bänden von 86 und 55 Seiten zusammen zu ziehen. Wo sich Lücken in der Vorlage zeigen, giebt der Herausgeber aus Eigenem. Mancher praktische Wink, mancher Fingersatz ist demselben zu danken. Das Liszt'sche Werk wird sich sicherlich auch in der neuen Form viele Freunde gewinnen. J. W.

Verlag Hermann Seemann, Leipzig.

Wetzler, H. H. 12 Kinderlieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. 1. Wanderlied, 2. An den Storchschnabel, 3. Wiegenliedchen, 4. Des Jahres Freuden, 5. Etikette auf des Bettelmanns Hochzeit, 6. Einquartierung, 7. Konterfeit und Aussteuer, 8. Was haben wir denn zu essen, 9. Guten Appetit, 10. Linsenlied, 11. Was ißt du gern?, 12. Wenn's Kind verdrießlich ist. ℳ 1,50.

Leicht faßliche, naive Melodien. Die Bezeichnung als Kinderlieder stützt sich allein darauf, daß sich die Texte zum Teil an die Gedankenwelt der Kinder anlehnen. Die überwiegende Zahl derselben stammt aus des Knaben Wunderhorn. J. W.

Verlag Albert Stahl, Berlin.

Kaun, Hugo. Vier Stücke für das Pianoforte zu zwei Händen.
Nr. 1 Menuett Fantasie. ℳ 1,80.
Nr. 2 Walzer. ℳ 2,—.
Nr. 3 Melodie-Etüde. ℳ 1,20.
Nr. 4 Oktaven-Etüde. ℳ 1,20.

Inhaltlich weiß der talentvolle deutsch-amerikanische Komponist in dem kleinen Rahmen dieser Klavierstücke viel Gutes zu sagen. Bei den beiden ersten Stücken schaut aus dem Klaviersatz überall der orchestrale Denker heraus, wenn auch, namentlich beim Menuett, eine wohltönende Melismatik dies geschickt zu verdecken sucht. A. G.

Dippe, Gustav. Walzer, Cis-moll, für Pianoforte. Op. 20. ℳ 1,80.

Ein hübsches Salonstück mit sehr graziösem, dabei brillant klingendem Klaviersatz. A. G.

Verlag Steingräber, Leipzig.

Schwalm, R. Andante cantabile für Violine und Orgel.

Ein anspruchsloses, sehr leicht ausführbares, dabei wohlklingendes Stück. C. T.

Verlag Vieweg, Quedlinburg.

Zurschneid, Karl. Op. 54. Zwei Vaterlandslieder für gemischten Chor. Nr. 1. Gebet für das Vaterland. (Dichter ungenannt). Nr. 2. Preis der Heimat von Aug. Anton Naaf.

Die Musik zu beiden Gedichten ist zweckentsprechend gesetzt. Sie trifft den frischen und erfrischenden Ton, welchen derartige Kompositionen erheischen, vermeidet unnötige Schwierigkeiten und bietet dem Chor Gelegenheit, bei vaterländischen Festen und sonstigen patriotischen Gedenktagen sich und die Hörer in die rechte Feierstimmung zu versetzen, oder auch festliche Ansprachen einzuleiten. C. M.

— Op. 53. Unter den Sternen. Dichtung von August Sturm. Für gemischten Chor, Sopran-Solo und Orchester.
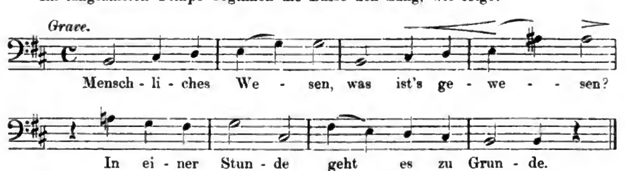
Mit der Wahl dieses wundervollen Gedichtes hat der Komponist ein Glückslos gezogen, das seiner musikalischen Phantasie reichen Gewinn einbringen mußte. Der Dichter beschreibt in der Weise eines echten Poeten einen Sommertag mit seiner Arbeit, seinen Naturschönheiten, seinen Freuden, seiner Abend- und Nachtstimmung so harmonisch, formvollendet, einfach und doch ausdrucksvoll, daß sein Gedicht schon halb Musik ist, und es nur noch geringer Nachhilfe bedurfte, um es ganz zu Musik zu machen. Diese Nachhilfe konnte freilich nur einem gleichwertigen Poeten in Tönen gelingen, als welcher sich aber Zuschneid, wie sein Werk zeigt, hinlänglich erwiesen hat. Was dem Dichter vorschwebte, sah auch der Komponist, den Untergrund und die Farben des Gemäldes von jenem wußte auch dieser glücklich zu treffen und mit Geschick zu ergänzen, sodaß ein Werk entstanden ist, welches uns die Poesie und Musik in schönster Verschwisterung zeigt. Einer weiteren Empfehlung des Werkes bedarf es eigentlich nicht, doch für diejenigen, welche gern noch wissen mögen, ob ein Stück schwer oder leicht, kurz oder lang sei, und ob es auch schöne Effekte enthalte, will ich hinzufügen, daß das in Rede stehende Werk für die Singstimme kaum mittelschwer, für das Orchester aber leicht ist, daß es etwa 20 Minuten dauert und daß der Schluß in einer Fuge ausklingt, die, mit einer wuchtigen Stretta versehen, Effekt genug machen wird. C. M.

Erklärung: Im Briefkasten der Nr. 14 des »Musikalischen Wochenblattes« wird meine in Nr. 6 dieser Zeitschrift veröffentlichte Besprechung der Paul Gehrhardt'schen Kirchenkompositionen mit einigen ausfälligen Redensarten glossiert. Wenn ich auch bezüglich des Wertes der Kompositionen eine Controverse für überflüssig halte, so bedauere ich doch, erst jetzt auf die Erledigung dieser Angelegenheit zurückkommen zu können, deren Verzögerung durch die längere ausländische Reise des Herrn Professor Dr. Oskar Fleischer begründet ist.

In der Sache selbst habe ich dem Herrn Briefkastenschreiber zu bemerken, daß er entweder die in Rede stehenden op. 2, 5 und 6 Gehrhardt's mit der Leichtfertigkeit angesehen, welche er mir vorzuwerfen beliebt, oder in seinen künstlerischen Anschauungen auf demselben vorsintflutlichen Niveau steht, wie der Komponist. Zu seiner Ehre nehme ich ersteres an und ersuche ihn, sich beispielsweise op. 6 etwas genauer vorzunehmen. Jedem Einsichtigen muss da zunächst die krasse Differenz zwischen der in ihrer gottgläubigen Einfalt tief berührenden Dichtung und der jeder Intensität des Ausdruckes entbehrenden Komposition auffallen. Die ersten Verszeilen lauten:

Menschliches Wesen,
was ist's gewesen?
In einer Stunde,
geht es zu Grunde,
sobald das Lüftlein
des Todes bläst.

Im langsamsten Tempo beginnen die Bässe den Sang, wie folgt:



Der Chor setzt nunmehr vierstimmig ein, wiederholt dieselben Texteswortc, ohne aber aus der angeführten dürftigen Bassmelodie den vierstimmigen Satz zu entwickeln. Es folgt nun in derselben gleichmäßigen Phrasierung eine siebenfache Wiederholung der Textworte »Das Lüftlein des Todes bläst«, bis es endlich dem Komponisten gelungen, auf der Dominante zu landen, um sich bei doppelter Repetition der ersten vier Verszeilen und in derselben geistvollen (?) Rhythmik, wie sie oben angedeutet, eine kleine Weile auszubreiten. Nachdem wir in neunfacher und später noch mehrfacher Eindringlichkeit, in etwas lebhafterem jedoch immer hübsch gleichmäßig rhythmisierten Schneckengang erfahren haben, daß »Alles brechen und fallen muß«, auch die Unterdominante in ausgiebiger Weise uns von ihrem Dasein überzeugt hat, schließt das Stück in Dur, um auch hier in vollster kompositorischer Impotenz der Dichtung gegenüber zu stehen. Ohne eine Spur einer logischen thematischen Entwickelung, mit gänzlicher Hintenansetzung der dichterischen Sprachmelodik, in stumpfem Aneinanderreihen von Noten an Noten, die alles Andere eher bedeuten als die musikalische Potenzierung des Dichterwortes, so zeigt sich sowohl in seinem Op. 6 wie auch bei 2 und 5 das Können des Herrn Komponisten. Die kompositorischen Errungenschaften der letzten 50 Jahre sind an Herrn Gehrhardt wirkungslos vorübergegangen. Für die Veröffentlichung derartiger Schülerarbeiten kann ich nicht die Hand bieten, ich werde vielmehr auch weiterhin im Interesse unserer hohen Kunst bestrebt sein, solche Produkte scharf zurückzuweisen, gleichviel ob dies der Redaktion des »Musikalischen Wochenblattes« gefällt oder nicht.

Adolf Göttmann.

Zeitschriftenschau

zusammengestellt von

Ernst Euting.

Verzeichnis der Abkürzungen siehe Zeitschrift III, Heft 5, S. 211.

Alexandre, R. Les mélodies populaires bretonnes — L'Univers et le Monde (Paris) 8. Februar 1902.

Allihn, M. Eine neue pneumatische Windlade — ZfI 22, Nr. 22.

Andrée, Marie. Franz Liszt et Princesse Carolyne de Sayn-Wittgenstein — Correspondant (Paris, 31 rue Saint-Guillaume) 10. April 1902.

Anonym. Mr. Elgar's music to "Diarmid and Grania" — Tablet, 1. Februar 1902.

Anonym. Lieder der ruthenischen Auswanderer — Aus fremden Zungen 12, Nr. 7.

Anonym. La sequenza »Dies Irae«. Studio liturgico musicale — SC Mai 1902.

Anonym. Die Feuergefährlichkeit der Orgel — ZfI 22, Nr. 21.

Anonym. Trübe Aussichten für den deutschen Musikinstrumenten-Export — ibid. Nr. 23.

Anonym. VI. Hauptversammlung des Kirchenchor-Verbandes der evang.-lutherischen Landeskirche Sachsens — KCh 1902, Nr. 4/5.

Anonym. Turmblasen — ibid.

Anonym. The evolution of music — Quarterly Review (London, John Murray) April 1902.

Anonym. Points about piano-making. Concerning »actions« — PJ, Mai 1902.

Anonym. Henry Smart (1813—1879) — MT, Mai 1902.

Anonym. Ein neues wiener Orchester — NMP 1902, Nr. 19.

Anonym. Zum 70. Geburtstag Julius Hey's — AMZ 1902, Nr. 17 (mit Porträt).

Anonym. Curious musical instruments — Mc, Mai 1902.

Anonym. Zum Laibacher Musikfest — NMP 1902, Nr. 20.

Anonym. Der Chor-Sänger. Ein Gesangbuch für den vor- und nachmittäglichen Gottesdienst nach den Choralbüchern der Diözese Straßburg — C 1902, Nr. 5 [Ausführliche Besprechung].

Anonym. Il canto gregoriano nel 1901 — Rassegna Gregoriana (Rom) 1902, Nr. 1.

Anonym. La scuola romana di musica sacra — ibid.

Anonym. Das neue Schubert-Zimmer im städtischen Museum der Stadt Wien — NMZ 1902, Nr. 9.

Avenel, G. d'. La subvention de l'Opéra — Le Gaulois (Paris) 5. März 1902.

B., L. Ordre de l'Empereur, opéra-comique de J. Clérice — Supplément du Monde Illustré (Paris) 8. März 1902.

B., M. Der Außenhandel Deutschlands in Musikinstrumenten im ersten Vierteljahr 1902 — ZfI 22, Nr. 22.

B., R. Ordre de l'Empereur, opéra-comique en trois actes de Paul Ferrier, musique de M. Clérice — RAD, April 1902.

—— »Pelléas et Mélisande« de C. Debussy — RAD 1902, Nr. 5.

Bachmann, Franz. Der Altargesang im evangelischen Kultus — Si 1902, Nr. 4/5.

Bardet, P. La zarzuela ou l'opérette espagnole — Critique Indépendante (Paris) Februar 1902.

Barini, G. Hans Sachs e »I Maestri Cantori« — CM 1902, Nr. 1.

Basalli. I Benedettini di Solesmes e la restaurazione gregoriana — Rassegna Gregoriana (Rom) 1902, Nr. 2.

Batka, Richard. Hugo Wolf's »Corregidor« in Prag — Mk 1902, Nr. 15/16.

Bayer, Ludwig. Bernhard Cossmann. Ein Gedenkblatt zu seinem 80. Geburtstage — Mk 1901, Nr. 15/16.

Bellaigue, C. Verdi — Correspondant (Paris, 31 rue Saint-Guillaume) 10. April 1902.

Belen, J. Le trille — La Voix Parlée et Chantée (Paris) Februar 1902.

—— La formation des voyelles. A propos de leur prétendue notation musicale — ibid. März 1902.

Berdrow, Hermann. Altgermanische Musikinstrumente — Mk 1902, Nr. 15/16 [illustriert].

Berlekom, Marie Berdenis van. L'école genevoise de choeurs — MSu 1, Nr. 18.

Berney, L.-S. XXIme réunion de la Fédération des fanfares villageoises du Centre à Chamoson (Valais) — AM, Mai 1902.

Bertheroy, J. Les enfants-chanteurs, conte inédit — Le Gaulois du Dimanche (Paris) 8./9. Februar 1902.

Blackburn, Vernon. The ghosts of music — MMR, Mai 1902.

Boer, R. C. Wagner's bronnen (Richard

Wagner, Der Ring der Nibelungen [Schriften und Dichtungen Bd. 5, 6.]) — De Gids (Amsterdam, P. N. Van Kampen & Zoon) 1902, April- und Maiheft.

Boisard, A. Ordre de l'Empereur — Le Monde Illustré (Paris) 15. März 1902 [Behandelt die Oper von J. Clérice].

Bosch, Jeanne. De Zangmethode van Marie Schroeder-Hanfstaengl — WvM 1902, Nr. 18 [Besprechung des Werkes »Meine Lehrweise der Gesangskunst« von Marie Schroeder-Hanfstaengl].

Bouyer, R. Les Noces Corinthiennes et la musique au théâtre — Nouvelle Revue, 1. März 1902.

Bruns - Molar. »Louise« von Gustave Charpentier — DGK 2, Nr. 8.

—— Beiträge zur Stimm-Hygiene — ibid. Nr. 9 ff.

Bunk, G. C. Wat moet het doel zijn van het zang-onderwijs op de volksschool en hoe kan dit doel worden bereikt? — WvM 1902, Nr. 19.

Burkhardt, Max. Das zweite Musikfest der Städte Trier, Koblenz und Saarbrücken-St. Johann — RMZ 3, Nr. 16.

—— Musikfest in Koblenz — ibid. Nr. 17.

Ch., J. Les papiers de la succession Beethoven — Le Temps (Paris) 20. März 1902.

Chilesotti, O. Note circa alcuni liutisti italiani della prima metà del cinquecento — RMI 1902 vol. IX fasc. 2º.

Clairac, W. Richard Wagner — Mois Littéraire et Pittoresque, 1902, Märzheft.

Combe, Edouard. La question des droits d'auteurs — MSu 1, Nr. 17.

Coquard. »Siegfried«. »Le Roi d'Ys« — Quinzaine (Paris) 16. März 1902.

Cortella, Alessandro. Concerti da teatro e concerti da sala — GMM, 57, Nr. 18.

Costa, Alessandro. Dei rapporti fra l'idea e la sua manifestazione nell'arte et specialmente nella musica — RMI 9, Nr. 2.

Cuendet, Hri. »La Nuit des Quatre-Temps« de René Morax — AM, Mai 1902.

Daubresse. Les instruments à vent — Etudes pour jeunes filles (Paris) Februar 1902.

Dauriac, L. Richard Wagner écrivain; comment il faut lire »Opéra et Drame« — Critique Indépendante (Paris) Februar 1902.

Delarue, Jean. Musique et tuberculose — AM, Mai 1902.

Draber, W. Londoner Konzerte — AMZ 1902, Nr. 17.

Droste, Carlos. Deutsche Komponisten der Gegenwart — Leipziger Illustrierte Zeitung (J. J. Weber) 1902 Nr. 17 [mit zahlreichen Abbildungen].

—— Zu Jules Massenet's 60. Geburtstag — Leipziger Illustrierte Zeitung (J. J. Weber) 15. Mai 1902.

Droysen, G. Johann Gustav Droysen und Felix Mendelssohn — Deutsche Rundschau (Berlin, Gebr. Paetel) April 1902.

Dyck, E. van. First Wagnerian performances in London — Philharmonic (Chicago, Fine Arts Buildings) April 1902 [illustriert].

E., F. G. The Foundling Hospital and its music — MT, Mai 1902.

Eichborn, H. Die erste Instrumentations-Lehre — ZfI 22, Nr. 22 f [Besprechung von M. Francœur Neveu's »Diapason général de tous les instruments à vent avec des observations sur chacun d'eux auquel on a joint un projet nouveau pour simplifier la manière actuelle de copier etc.«].

Eitz, Carl. Das Tonwort-System — Das Tonwort (Eisleben, Carl Eitz) 1902, Nr. 1 [behandelt das Eitz'sche Tonwort-System].

Ende, H. vom. Ton- und Stimmbildung — WCh 3, Nr. 7.

Enderby, Miles. The real Chopin — Mc, Mai 1902.

Erwin. »La Germania«. Lyrisches Drama in vier Akten von Luigi Illica. Musik von Alberto Franchetti — NMZ 1902, Nr. 10 [mit Porträt des Komponisten].

Foerster, Jos. B. Neue Lieder Edward Grieg's — Mk 1902, Nr. 15/16.

G., H. L'étymologie populaire et le folklore — Mélusine, Dezember 1901.

Gebeschuss, J. Harfe, Zither und Mandoline — MW 1902, Nr. 13 f [mit 11 Illustrationen].

—— Die Ballade in der Dichtung und Musik — ibid. Nr. 16.

Geisler, H. Theater-Musiker — NMP 1902, Nr. 18.

Göhler, Georg. Hoffmann's Erzählungen von Offenbach — KW 15, Nr. 15 [anläßlich der Aufführung in der Dresdner Hof-Oper].

Golther, Wolfgang. Die sagengeschichtlichen Grundlagen der Ringdichtung Richard Wagner's — AMZ 1902, Nr. 19 ff.

Guillemin. Les premiers éléments d'acoustique musicale — La Voix Parlée et Chantée (Paris) Januar 1902.

H., A. Franz Nachbaur — NMZ 1902, Nr. 9 [mit Porträt].

—— »Der Haubenkrieg zu Würzburg« von Max Meyer-Olbersleben — ibid.

—— »Jung Heinrich« von Karl von Perfall — ibid. Nr. 11.

H., G. Siebentes Westfälisches Musikfest zu Dortmund — DMZ 1902, Nr. 21.

Hagemann, Carl. VII. Westfälisches

Musikfest in Dortmund — RMZ 3, Nr. 18.

Hartmann, Ludwig. Die Oper auf Rädern — S 1902, Nr. 27 [wünscht Verallgemeinerung der Gastspiel-Opern].

Helle, Alfred. Falsche Vorzeichen — Mk 1902, Nr. 15/16.

Henzen, Wilhelm. Carl Reinecke — MW 1902, Nr. 13f [mit Porträt].

Hunnius, Carl. Liturgisch-musikalische Bestrebungen in den Ostsee-Provinzen Rußlands (II. Aus Estland) — MfGK 7, Nr. 5.

Imbert, H. Pelléas et Mélisande. Drame lyrique en cinq actes. Musique de M. Claude Debussy — GM 1902, Nr. 18 [anläßlich der Erst-Aufführung am 30. April 1902].

Incagliati. Rossiniana — CM 1902, Nr. 33.

Istel, Edgar. Richard Wagner im Lichte eines zeitgenössischen Briefwechsels (1858 bis 1872) — Mk 1902, Nr. 15/16 [Mitteilungen aus ungedruckten Briefen des Wiener Hof-Kapellmeisters Heinrich Esser an Schott in Mainz].

Janssens, L. Saggio estetico sulle melodie gregoriane — Rassegna Gregoriana (Rom) 1902, Nr. 2 f.

Joss, Victor. Eugenio di Pirani — NZfM 69, Nr. 17 [mit Porträt].

K., M. Die Violoncell-Litteratur — BfHK 1902, Nr. 5.

Kalisch, Alfred. A composer on programm music — MMR Mai 1902 [behandelt einen Brief Gustav Mahler's veröffentlicht in Arthur Seidl's »Der moderne Geist in der deutschen Tonkunst«].

Karlyle, Charles. Das Londoner Musikfest (28. April — 3. Mai) — S 1902, Nr. 28.

Katt, Fr. Künstler und Publikum während der großen Revolution in Paris — MTW 5, Nr. 17.

Kiessling, Paul. Die mechanische Musikwerke-Industrie — Deutsche Export-Revue (Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt) 15. Mai 1902.

Kling, H. Musiciens genevois du temps passé — MSu 1, Nr. 18.

Kohut, Adolph. Erinnerungen an den Intendantur-Direktor Henry Pierson — NMZ 1902, Nr. 9.

Kolbeck, Max. Choralvorspiele von Brahms — RMZ 3, Nr. 19.

Kreutz, Clara. Zur Reform des Gesang-Unterrichts (Vortrag gehalten in der Eisenacher Musikgruppe) — KL 1902, Nr. 10.

L. Geheimgeschichte des Mozart'schen Requiem — MTW 5, Nr. 19.

L., W. Arthur Bird. Einiges über sein Leben und Schaffen — H, April 1902, [mit Porträt].

Larroumet, G. Ordre de l'Empereur, opéra-comique de J. Clérice — Le Temps (Paris) 10. März 1902.

Lausmann, B. Giuseppe Rheinberger — CM 1902, Nr. 32.

Lehmann-Kalisch, Lilli. Leiden und Freuden der Gesanglehrer — DGK 2, Nr. 10.

Lessmann, Otto. Das Berlioz-Liszt-Wagner-Fest in Mainz (24., 25., 26. und 28. April 1901) — AMZ 1902, Nr. 18.

—— Das VII. westfälische Musikfest zu Dortmund am 4. und 5. Mai 1902 — ibid., Nr. 19.

Liepe, Emil. Julius Hey als Sprachmeister — AMZ 1902, Nr. 17.

Loewenfeld, H. Gustave Charpentier und sein Werk — Der Lotse (Hamburg) 2, Nr. 30.

Lozzi, C. La musica e specialmente il melodramma alla Corte Medica — RMI 9, Nr. 2.

Lunn, Charles. Tonic solfaists — Mc, Mai 1902.

Mangeot, A. «Pelléas et Mélisande» de Claude Debussy — MM 14, Nr. 9.

Mantuani, Jos. Schubertiana — Mk 1902, Nr. 15/16.

Marichelle, H. La chromophotographie de la parole — La Voix Parlée et Chantée (Paris) Januar 1902.

Marteau, Henri. A propos de l'orchestre Weingartner — MSu 1, Nr. 17.

Martyn, E. La Société chorale palestrinienne de Dublin — Monde Catholique Illustré, 30. Januar 1902.

Meier-Wöhrden. Der letzte Winter-Feldzug der Meininger Hofkapelle — MTW 5, Nr. 18.

Meissner, R. M. Klinger's »Beethoven« — Beilage zur täglichen Rundschau (Berlin) 1902, Nr. 79.

Meysenbug, C. v. Aus Johannes Brahms' Jugendtagen — Neues Wiener Tagblatt 3./4. April 1902.

Molard, William. L'Association des grands concerts — L'Européen (Paris, 24 rue Dauphine) 5. April 1902.

Monaldi, H. «William Ratcliff» de Mascagni — Monde Catholique Illustré, 30. Januar 1902.

Montefiore. La musica del M.tro Scontrino per la »Francesca« del d'Annunzio — CM 1902, Nr. 32.

—— Leggende Wagneriane — ibid. Nr. 1.

Musiol, Rob. Viktor Langer † — NZfM 69, Nr. 17.

N. Gluck's »Armide« in Wiesbaden — Vossische Zeitung (Berlin) 16. Mai 1902.

—— Das 79. nieder-rheinische Musikfest in Düsseldorf — ibid. 22. Mai 1902.

N., E. Un théâtre juif au XVIIIe siècle — M 1902, Nr. 19.

Neal, Heinrich. Moderne Musik und Musik-Unterricht — KW 15, Nr. 15.

Nef, K. Das 25jährige Jubiläum des Konzertvereins der Stadt St. Gallen und seines Dirigenten Herrn Albert Meyer — SMZ 1902, Nr. 16.

Neitzel, Otto. »Faust's Verdammung« von Berlioz auf der Bühne — S 1902, Nr. 25.

—— Koblenzer Musikfest am 20., 21. und 22. April — ibid. Nr. 26.

—— Das siebente Westfälische Musikfest — ibid. Nr. 28.

Nf. Felix Weingartner — SMZ 1902, Nr. 15.

Niecks, Fr. The relation of art-practice and art-theory — MMR, May 1902.

Oberdörffer, Martin. Adolf Jensen als Liederkomponist — NZfM 60, Nr. 18.

Ottolenghi, C. Nel 1º anniversario della morte di G. Verdi — Rivista Teatrale Italiana (Neapel) Februar 1902.

Pottgiefser, Karl. Jung Heinrich. Ein romantisches Spiel von Karl von Perfall — NZfM 69, Nr. 18.

Pougin, Arthur. Pelléas et Mélisande, drame lyrique en cinq actes, musique de M. Claude Debussy — M 1902, Nr. 18.

Prod'homme, J.-G. La Tétralogie à Paris — Aujourd'hui (Paris, 19 rue du Renard) 15. April 1902.

—— La première de Lohengrin — RAD 1902, Nr. 5.

Prout. Preface to the new edition of Handel's »Messiah« — MT, Mai 1902 [Abdruck].

Pudor, Heinrich. Die Düsseldorfer Industrie- und Gewerbe-Ausstellung 1902 (unter Berücksichtigung der Musik-Instrumente) — DIB 1902, Nr. 22.

—— Die Fortschritte der Engländer in der Musik — KL 1902, Nr. 9.

Puttmann, Max. Der Dilettantismus in der Musik — DMMZ 24, Nr. 17.

—— Musikfest in Koblenz — SH 1902, Nr. 19.

R. J. S. Bach's Wertschätzung bei einem seiner Zeitgenossen [Johann Matthias Geßner] — BfHK 1902, Nr. 5.

Raabe, Peter. Zauberflöte-Studien — SA 3, Nr. 8ff.

reel. Klinger's Beethoven — NMZ 1902, Nr. 11.

Rolland, Romain. Le »Feuersnot« de Richard Strauss — RA 1902, Nr. 5.

Rössing, J. H. Emerich Madách en »Het treurspel van den mensch« — SA 3, Nr. 8.

Röthig, B. Orientreise des Soloquartetts für Kirchen-Gesang — KCh 1902, Nr. 4/5.

Rudolph, A. Zurück zur Natur. Eine gesangs-pädagogische Studie — AMZ 1902, Nr. 19.

S., B. Arno Hilf — MW 1902, Nr. 15 [mit Porträt].

Saint-Saëns. Wagner und ich — Frankfurter Zeitung, 28. März 1902.

—— Weber in Paris — Neue Freie Presse (Wien) 24. März 1902.

—— Pan-Germanismus in der Musik — Die Zukunft (Berlin) 10, Nr. 25.

Samoggia, G. La musica corale in Italia — Rivista Teatrale Italiana (Neapel April 1902.

Scheibe, P. Ein Ruhmesblatt aus der Geschichte des »Chorus Musicus« zu Kirchberg — KCh 1902, Nr. 4/5.

Schjelderup, G. Bach's Einfluss auf die Musik unserer Zeit — Montags-Beilage zum Dresdener Anzeiger 2, Nr. 16.

Schlemüller, Hugo. Bernhard Coßmann. (Zu seinem 80. Geburtstage) — NMZ 1902, Nr. 11.

Schmidkunz, H. Imperialismus in der Musik-Pädagogik — Die Gegenwart 61, Nr. 17.

Schrattenholz, Josef. Zwei neue Berliner Hochschulen (Hochschule für die bildenden Künste und Musik) — Leipziger Illustrierte Zeitung (J. J. Weber 1902, Nr. 17 [mit Abbildung].

Schulz, K. Homophonie und Polyphonie, Harmonik und Kontrapunktik als sich ergänzende und durchdringende Erscheinungen auf musikalisch-schöpferischem Gebiete wie demjenigen der theoretisch-praktischen Kunstlehre — DMMZ 24, Nr. 22.

Schultz, Detlef. Viel Lärmen um Nichts. Oper in 4 Aufzügen nach Shakespeare's Lustspiel von Julian Sturgis. Musik von E. Villiers Stanford — S 1902, Nr. 26 (anläßlich der ersten deutschen Aufführung in Leipzig am 25. April 1902).

Sears, Ch. H. A contribution to the psychology of rhythm — The American Journal of Psychology 13, Nr. 1.

Segnitz, Eugen. »Viel Lärmen um Nichts«. Oper in 4 Akten von C. Villiers Stanford — AMZ 1902, Nr. 18.

Seibert, Willy. Musikfest in Koblenz (Dritter Tag) — RMZ 3, Nr. 17.

Seidl, Arthur. M. Meyer-Olbersleben's »Haubenkrieg« — Die Gesellschaft (Dresden und Leipzig, E. Pierson's Verlag) 1902, Nr. 8.

Senne, Camille le. La musique et le théâtre aux salons de 1902 — M 1902, Nr. 16ff.

Servières, Georges. La représentation en français des œuvres de Wagner — RAD 1902, Nr. 5.

Siegfried, E. Das »Andante con moto«

aus dem Quartett D-moll von Franz Schubert — NZfM 69, Nr. 19.

Sincero, D. Organi intonati ed organi scordati — Musica Sacra (Mailand) 1902, Nr. 1.

Sittard, J. Oskar Wermann — BfHK 1902, Nr. 5.

Sizia, G. Questioni organariche — Musica Sacra (Mailand) 1902, Nr. 3.

Smolian, Arthur. Text-Unterlegungen zu Beethoven'schen Instrumental-Weisen — Mk 1902, Nr. 15/16.

Sorel, A. E. L'enseignement dramatique au Conservatoire — Nouvelle Revue, 1. März 1902.

St., A. »Louise«. Musikroman in vier Akten von Gustave Charpentier — NMZ 1902, Nr. 11.

Stempel, Max. Ein kaiserliches Geschenk an das deutsche Volk — Der Tag (Berlin, August Scherl) 25. Mai 1902 [betrifft die Erwerbung der Snoeck'schen Instrumenten-Sammlung (vergl. Zeitschrift III, 8, S. 330)].

Steuer, M. E. A. T. Hoffmann als Musik-Schriftsteller — S 1902, Nr. 25.

—— Marie Schröder-Hanfstaengel's »Meine Lehrweise der Gesangskunst und Elementar-Theorie in Wort und Bild« — ibid. Nr. 27 [Besprechung]«.

—— Hugo Ulrich († 23. Mai 1872) — Mk 1902, Nr. 15/16.

Stradal, August. Der Einfluß Franz Liszt's auf die Musikwelt — NZfM 1902, Nr. 21/22.

Stradal, Hilde. »Ein Gottgesandter« — NZfM 1902, Nr. 21/22 [Gedicht auf Franz Liszt].

Stransky, Josef. Verdi-Festspiele in Prag — Leipziger Illustrierte Zeitung (J. J. Weber) 1902, Nr. 17.

Tappert, Wilhelm. Minna Wagner, geb. Planer — Mk 1902, Nr. 15/16 [mit Porträt].

Thienemann, Alfred. Mozart's »Entführung aus dem Serail« — BfHK 1902, Nr. 5.

Tiersot, Julien. L'ultima opera di Gluck »Eco e Narciso« — RMI 9, Nr. 2.

Tommasini, Vincenzo. L'opera di Riccardo Wagner e la sua importanza nella storia dell' arte e della cultura — RMI 9, Nr. 2 ff.

Torchi, L. »Germania«, dramma lirico di A. Franchetti — RMI 9, Nr. 2 [Besprechung].

Tovey, D. F. Joseph Joachim, Maker of Music — Monthly Review (London, John Murray) Mai 1902 [mit Porträt].

Udine, Jean d'. Le drame poétique avec musique de scène — MSu 1, Nr. 17.

Urban, Henry F. Deutsche Musik-Apostel in Amerika — Mk 1902, Nr. 15/16 [mit Porträts von Frank Damrosch, Walter Damrosch und F. X. Arens].

V., A. de. «Grisélidis» de Massenet — RAD 1902, Nr. 5 [Aufführung in Brüssel].

Vincent-Darasse, P. Du sentiment religieux dans l'art wagnérien — Monde Catholique Illustré (Paris) 28. Februar 1902.

Vogel, Georg. Über eine Fidelio-Aufführung im königlichen Opernhause zu Berlin im Dezember 1901 — DGK 2, Nr. 9.

W., H. von. Richard Wagner an Anton Pusinelli — BB 1902, 4/6.

W., N. A portable piano (William Hutchison's patent) — PJ. Mai 1902 [illustriert].

Weber, Wilh. Schumann's Faust-Scenen — NMZ 1902, Nr. 11.

Weimar, G. Der Komponist des Liedes »Der Mai ist gekommen« — CEK 1902, Nr. 5.

Werner, Fritz. Zur Frage des Normal-Harmoniums — Zfl 22, Nr. 22.

Werther, Julius von. Über Entdeckung und Entwicklung von Bühnen-Talenten — Bühne und Welt (Berlin, Otto Elsner) 1902, Nr. 16.

Wichtigk. Pflege und Erhaltung der menschlichen Stimme — Katholische Schulkunde (Heiligenstadt, Cordier) 13, Nr. 9.

Winterfeld, A. von. Schiller und die Oper — NMZ 1902, Nr. 11.

Wolf, Bernhard. Die Wiesbadener Mai-Festspiele — Leipziger Illustrierte Zeitung (J. J. Weber) 29. Mai 1902 [mit Illustrationen der Ausstattung von Gluck's »Armide«].

Wolff, Karl. Raoul von Koczalski und seine Oper »Reymond« — NMZ 1902, Nr. 9 (mit Porträt).

Zambiasi, Guilio. Dei disegni melodici nei vari genere musicali — RMI 9, Nr. 2.

Ziehn, Bernhard. Die alterierten Septimenakkorde mit ihren strengen Auflösungen — AMZ 29, Nr. 21.

Zijnen, Sibmacher. Balladen-Löwe — SA 3, Nr. 8.

Zschorlich, Paul. Eugen d'Albert's »Improvisator« — Die Gesellschaft (Dresden und Leipzig, E. Pierson's Verlag) 1902, Nr. 8.

Buchhändler-Kataloge.

Artaria & Co. Wien. — Gesellschaft zur Herausgabe von Denkmälern der Tonkunst in Österreich. Giebt den reichen Inhalt der ersten acht Jahrgänge der Denkmäler, die Statuten der Gesellschaft zur Herausgabe von Denkmälern der Tonkunst in Österreich und die Namen der Mitglieder der Kommission und der Gesellschaft.

Breitkopf & Härtel. Leipzig. — Musik für Haus und Volk, ausgewählte Werke für festliche Gelegenheiten, und zwar für Familie und Haus, Feste und Gedenktage der Gemeinde und Kirche, Vaterland und Vereinigungen. 55 S. 8°.

Kampfmeyer, Th. Berlin SW., Friedrichstraße 20. — Bücher-Verzeichnis Nr. 407 über Werke auf dem Gebiete der Literaturgeschichte, des Theaters u. s. w. Musik S. 45—53, besonders praktische Musik zu billigen Preisen.

Kühl, W. H. Berlin, Jägerstraße 73. — 1) Monthly Gazette of English Literature, containing a classified list of Publications issued during the Month of January, February 1902. Siehe unter *Music*. — 2) Bulletin mensuel des nouvelles publications françaises, Janvier, Février 1902. Musik siehe unter *Beaux-Arts*.

Mai, Emanuel. Berlin, Leipzigerstraße 113. — Bücherkatalog 97 (P—Z). Varia zur Literatur u. s. w. Mehreres Wichtige über Musik, z. B. Nr. 667: Agustin, Crotalogia ó ciencia de las castañuelas 1762. Vieles Wichtige zur Geschichte des Theaters, z. B. Nr. 673 ff. Nachrichten über Opern, die in Leipzig um das Jahr 1700 aufgeführt wurden, wie Zenobia 1697, Circe 1699, Medea 1701, Ulysses 1703, Alceste 1704. Finnische Volkslieder (Nr. 726). Musiker-Porträts u. s. w.

Märkische Buchhandlung. Berlin N., Friedrichstraße 131 c. — Katalog über neue und antiquarische Bücher. 64 S. kl. 8°. Musikgeschichte S. 27—28 (worin sehr wenig über Musik).

Müller, J. Eckard. Halle a. S., Barfüßerstraße 11. — Katalog Nr. 92. Kunst, Theater, Musik. 18 S. gr. 8°.

Plaschka, J. J. Wien, Riemergasse 4. — I. Auktions-Katalog einer wertvollen Bücher-Sammlung des 15.—19. Jahrhunderts. 40 S. gr. 8°. Darin verschiedene musikalische Werke, z. B. oberitalienisches Antiphonar aus dem 15. Jahrhundert.

Schmidt, C. F. Heilbronn a. N., Cäcilienstraße 62. — Musikalien-Verzeichnis Nr. 302. Harmonie-(Militär-)Musik, Werke für Infanterie-, Kavallerie-, Jäger-, Pionier- und Artillerie-Musik. Mit Nachtrag: Neuere Werke für Orchester mit Erläuterungen. 46 S. kl. 8°.

Seemann, Hermann. Leipzig. — 1) Taschenbuch der Musik-Literatur. Verzeichnis der Musik-Literatur für Klavier, Gesang und Streichinstrumente für Unterrichtszwecke (mit Stundenplänen, Notizblättern und Kalender 1902). 32 S. kl. 8°. — 2) Musikalische Bücherei für das deutsche Haus. 12 S. fol.

Simon, Carl. Berlin SW., Markgrafenstraße 101. — Verlags-Katalog, systematischer Teil. I. Klasse: Orchester-, Harmonie- und Instrumental-Musik, auch Salon-Orchester. II. Klasse: Klavier- und Kammer-Musik, Orgel-Solo und Ensemble. III. Klasse: Harmonium-Musik, auch Harfen- und Zither-Musik. IV. Klasse: Gesangs-Musik, mehr- und einstimmige melodramatische Werke. Bücher, Kunstverlag. 172 S. gr. 8°. nebst Anhang: Im Druck erschienene Werke von August Ludwig.

Mitteilungen der „Internationalen Musikgesellschaft".

Ortsgruppen der IMG.

Berlin.

Die Mai-Sitzung der Ortsgruppe mußte der Pfingst-Feiertage wegen eine Woche später gelegt werden und fand demnach am 28. Mai statt. Zunächst hielt Herr Dr. Johannes Wolf einen sehr anregenden Vortrag über »Luther und die musikalische Liturgie des evangelischen Haupt-Gottesdienstes«, dem wegen der Kürze der noch

zur Verfügung stehenden Zeit erst im nächsten Hefte der Zeitschrift eine eingehende Würdigung zu Teil werden kann. Die zweite Hälfte des Abends bildete eine Vorführung des Beethoven'schen Es-dur-Quintettes für Pianoforte, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott durch Mitglieder des »Vereins zur Förderung der Blas-Kammermusik«. Die mitwirkenden vier Herren sowie Fräulein Will am Klavier erwarben sich durch die Präcision und Sauberkeit ihres Vortrags den reichen Beifall und Dank der Anwesenden.

E. Euting.

Frankfurt a. M.

Am Montag den 21. April fand an Stelle einer Monatsversammlung das bereits im vorigen Bericht angekündigte Konzert statt, in welchem den Mitgliedern der Ortsgruppe und geladenen Gästen italienische Tonwerke aus dem 17. und 18. Jahrhundert dargeboten wurden. Das Programm eröffneten Orgelkompositionen (Capriccio di Durezze und Canzone in sesto tono) von Girolamo Frescobaldi (1583—1644), gespielt von Herrn C. Breidenstein. Es folgten die Gesänge »Se ti piace« von Giovanni Battista Buononcini (1672— um 1760) und »Vittoria, mio core« von Gian Giacomo Carissimi (um 1604—1674), vorgetragen von Herrn Th. Gerold, hierauf Arcangelo Corelli's (1653—1713) Violinsonate in E-moll, Op. 5 Nr. 8 sowie dessen »Folia« (in der Bearbeitung von H. Léonard), vorgetragen von Herrn F. Küchler. Hieran schlossen sich wieder zwei Vokalkompositionen, »Caro mio ben« von Giuseppe Giordani (1744—1798) und »Pur dicesti« von Antonio Lotti (um 1667—1740), gesungen von Fräulein G. Peiper. Herr J. Hegar brachte zwei Sätze aus der Cellosonate Nr. 6 in A-dur von Luigi Boccherini (1743—1805) zu Gehör und Fräulein Peiper und Herr Gerold vereinigten sich zum Vortrag des Kammerduetts »Che vai pensando« von Georg Friedrich Händel (1685—1759). Den Schluß des Abends bildeten zwei Sonaten (Op. 1, Nr. 7 in H-moll und Op. 4, Nr. 3 in F-dur) des durch das Verdienst Adolf Sandberger's wieder zur Beachtung gelangten Evaristo Felice dall'Abaco (1675—1742), vorgetragen von den Herren Küchler, Hegar und Breidenstein (Klavier). Allen oben genannten Künstlern, welchen noch Herr R. Hellmrich als Begleiter der Gesänge anzureihen ist (die Violin- und Cello-Kompositionen begleitete Herr Breidenstein), gebührt wärmste Anerkennung für die treffliche stilreine Vorführung eines Programms, das neben einigen Kompositionen, welchen man auch sonst zuweilen im Konzertsaal begegnet, so manches selten gehörte Tonwerk großer italienischer Meister vergangener Jahrhunderte aufwies. Die Würdigung, welche die Veranstaltung bei Publikum und Presse fand, ermutigt den Vorstand, den betretenen Weg weiter zu verfolgen.

Albert Dessoff.

London.

At the Musical Association on Tuesday 8th April 1902, Mr. Christopher Welch lectured on "*Hamlet and the Recorder*".

Mr. Welch lectured before the Association on 14th June 1898 on "Literature relating to the Recorder"; and Dr. J. C. Bridge lectured on 12th February 1901 on "The Chester Recorders", viz. on the set of 4 recorders made by Bressan, and now in the Grosvenor Museum, Chester (II, 224). The recorder is called by Mersenne (Harm. Univ. i, 237) "fluste d'Angleterre, que l'on appelle douce, et à neuf trous". Present lecture dealt with a passage in Shakespeare's Hamlet, Act III, Scene 2. When the guilty king, after seeing his own crime re-enacted as a play before his eyes, has retired, Hamlet calls for music to relieve his own excitement: — "Ah, ha! — Come, some musick; come the recorders. — For if the king like not the comedy, Why then, belike, — he likes it not, perdy. — Come, some musick". Then, after the musicians have entered, H. takes an instrument from one of them, and therewith points certain remarks made to Rosencrantz and Guilderstern. Lecturer gave a detailed commentary on this passage from a flute-player's point of view. The old stage-direction of the 1623 folio, (dictated by stage-economy), whereby a single player enters, had gone far to give wrong ideas about the recorder. There was a set of 6 such

players in the English Royal Household as late as Charles I, and Shakespeare evidently indicated a recorder-quartett. For a single flautist to enter when H. called for "music" was absurd. Stage-economy had also made confusion in the stage directions, between the "players" or play-actors, and the recorder-players. The same had also tended to encourage the inveterate error of confounding a recorder with a flageolet. The sizes of the Chester recorder-set (discant, alto, tenor and bass) were on the contrary 1′ 8″, 2′, 2′ 2¾″, and 3′ 6½. Lecturer showed representations of instruments from Virdung (Basel 1511), Agricola (Magdeburg 1528), and Praetorius (Wolfenbüttel 1620). He also exhibited an actual 17th century tenor recorder, having the *lumière* below on same side as thumb-hole; this was, by the way, at as high a pitch as the orchestral pitch of England in the early mid-19th century, whence he made certain deductions. The flageolet idea had in part given rise to, or was the excuse for, the highly ill-considered stage-bussiness still observed, whereby Hamlet after his remarks breaks and throws away the musician's recorder, as if it was a toy or article of no value.

Discussion by Chairman (Mr. T. L. Southgate), and Messrs. Cummings, Maclean, and Woods.

J. Percy Baker, Secretary.

Neue Mitglieder.

Gerold, Th., Gesanglehrer. Königstraße 36 II, Frankfurt a. M.

Gower, Dr. J. H. Wellesley Rd., Rossmayne. Sutton.

Hannoverscher Künstler-Verein. Sofienstraße 2 (Museum), Hannover.

Kaiser Friedrich-Gymnasium. Savignyplatz, Charlottenburg.

Küchler, Ferdinand. Lehrer an Dr. Hoch's Konservatorium. Heinestraße 43, Frankfurt a. M.

Lehrer-Kollegium der Musikschule. Vertreter: Herr G. Aschaffenburg. Uhlandstraße 40, Frankfurt a. M.

Pauli, Dr. Walter. Skalitzerstraße 95a. Berlin.

Rychnowski, Ernst. Prag.

Seelig, Paul J., Kapellmeister. Soerakarta (Java). Niederl. Indien.

Änderungen der Mitgliederliste.

Middelschulte, Wilhelm in Chicago jetzt 3232 South-Part Avenue.

Sibmacher-Zijnen in Rotterdam jetzt Diergaardelaan 9.

Druckfehler-Berichtigung.

Auf S. 327 des Mai-Heftes der »Zeitschrift« ist unter »Vorlesungen über Musik« unter Leipzig zu lesen: Prof. Dr. Kretzschmar, Geschichte des Oratoriums, 3 St. (nicht 1 St.).

Ausgegeben Anfang Juni 1902.

Für die Redaktion verantwortlich: Professor Dr. O. Fleischer, Berlin W., Motzstr. 17.
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig.



2. Ortsgruppen mit ihren Vorständen.

Ann Arbor, Mich.: Prof. *A. Stanley.*
Basel: Privatdozent Dr. *Karl Nef.*
Berlin: Major a. D. Dr. *O. Körte.*
Bern: Prof. Dr. *A. Thürlings.*
Bonn: Dr. *L. Scheibler* Göbenstr. 4.
Breslau: vacat.
Brüssel: Direktor Prof. *Aug. Gevaert.*
Cambridge, Mass.: Miss *A. C. Fletcher,* Harvard University.
Darmstadt: Privatdozent Dr. *W. Nagel.*
Düsseldorf: Musikdir. Prof. *Buths.*
Essen: *L. Riemann.*
Etschmiadzin: Archimandrit *K. Keworkian.*
Frankfurt a. M.: Dr. *Rich. Hohenemser,* Leerbachstr. 48.
Genf: Direktor *C. H. Richter,* 4 Boul. helvétique.
Hamburg: Prof. *E. Krause,* Neust. Fuhlentwiete 78.
Hannover: Musikdirektor *K. Weigel,* Veilchenstrasse 2 a.
Heidelberg: Prof. Dr. *Ph. Wolfrum.*
Helsingfors: Direktor Dr. *M. Wegelius,* Unionsgatan 17.
Kassel: Hofkapellmeister Dr. *Franz Beier.*
Königsberg, Ostpr.: vacat.
Kopenhagen: Dr. *A. Hammerich,* St. Blichersvej 18, F.
Leipzig: Privatdozent Dr. *Arthur Prüfer.*
London: Musical Association, President: Sir *Hubert Parry.*
Lübeck: Musikdirektor Prof. *C. Stiehl.*
Mailand: Bibliothekar *E. de Guarinoni.*
München: Professor Dr. *A. Sandberger,* Prinzregentenstrasse 48.
St. Petersburg: Excellenz Baron *C. von Stackelberg.*
Strafsburg i. E.: Prof. Dr. *Fr. Spitta,* Schwarzwaldstr. 4.
Stuttgart: vacat.
Tiflis: Kaiserl. Russ. Musikdirektor *Basil Korganow.*
Warschau: Warschauer Philharmonie (Filharmonii Warszawskiej).
Winterthur: Dr. *E. Radecke.*
Wien: Prof. Dr. *G. Adler,* XIX/I. Cottage, Lannergasse 9.

3. Central-Geschäftsstelle.

Vorsitzender: Prof. Dr. O. Fleischer, Berlin W. 30, Motzstr. 17.
Kassirer: Breitkopf & Härtel, Leipzig, Nürnbergerstr. 36.
Sekretär: Dr. *J. Wolf.*
Beisitzer: Major Dr. *O. Körte.*
Dr. *H. Abert.*
Dr. *E. Euting.*

Korrespondierende Mitglieder:
für England: Dr. *Ch. Maclean,* London.
- **Frankreich:** Professor *L. Dauriac,* Paris.
für Österreich: Dr. *R. Hirschfeld* Wien.
- **Rufsland:** Redakteur *N. F. Findeisen,* St. Petersburg.
- **Skandinavien:** Dr. *A. Hammerich,* Kopenhagen.
- **Vereinigte Staaten von Amerika:** Prof. *A. Stanley,* Ann Arbor (Mich.).

4. Kartell-Vereine:

Musical Association in London, President: Sir *Hubert Parry.*
Vereeniging voor Noord-Nederlands Muziekgeschiedenis, Voorzitter: *D. F. Scheurleer,* Haag.



Die vierte Mitglieder-Liste ist erschienen.



ZEITSCHRIFT

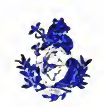
DER

INTERNATIONALEN MUSIK-GESELLSCHAFT

Jahrgang III * Heft 10

Juli 1902.

INHALT



LEIPZIG

DRUCK UND VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL.



Die

Internationale Musikgesellschaft

besteht gegenwärtig aus folgenden Abteilungen:

1. Sektionen.

Belgien: Direktor des Kgl. Konservatoriums Professor *A. Gevaert*, Brüssel.
Direktor des Kgl. Konservatorium-Museums *V. Mahillon*, Brüssel-Boitsfort, Villa Matvie.

Dänemark: Dr. *A. Hammerich*, Kopenhagen F., St. Blichersvej 18.

Deutschland, und zwar in

Baden: Professor Dr. *Ph. Wolfrum*, Heidelberg.

Bayern: Professor Dr. *A. Sandberger*, München, Prinzregentenstr. 48.

Elsafs-Lothringen: Professor Dr. *F. Spitta*, Straßburg, Schwarzwaldstr. 4.

Norddeutschland: Professor Dr. *O. Fleischer*, Berlin W., Motzstr. 17.
Excellenz Freiherr D. Dr. *R. v. Liliencron*, Schleswig.
Professor Dr. *C. Stumpf*, Berlin W., Nürnbergerstr. 14/15.

Sachsen: Professor Dr. *H. Kretzschmar*, Grimma.

Württemberg: vacat.

Finnland: Direktor des Musikinstitutes Dr. *M. Wegelius*, Helsingfors.

Frankreich: Professor Dr. *L. Dauriac*, Paris, 6 rue Val de grâce.
P. A. Dechevrens, O. J., Paris, 26 rue Lhomond.
Professor *M. Lussy*, Paris, 73 boulevard Beaumarchais.
Professor *A. Pougin*, Paris, 135 faubourg Poissonnière.

Grofsbritannien u. Irland: „English Committee of the Internationale Musikgesellschaft":
Sir *Hubert Parry*, Bart., President,
Mr. *Otto Goldschmidt*, Vice President,
Sir *Frederick Bridge*, Sir *Alexander Mackenzie*, Sir *Villiers Stanford*; MM. *Cummings*, *Hadow*, *Maclean*, *Maitland*, *Mc Naught*, *Niecks*, *Prout*, *Squire*, *Taylor*.

Italien: Bibliothekar am Kgl. Konservatorium Professor *E. de Guarinoni*, Mailand.
Dr. *J. Wolf*, Berlin W., Augsburgerstr. 80.

Niederlande: *D. F. Scheurleer*, Haag.
Dr. *M. Seiffert*, Berlin W., Göbenstr. 28.

Österreich: Professor Dr. *G. Adler*, Wien XIX/I. Cottage, Lannergasse 9.

Ost-Indien: Dr. *A. M. Pathan*, Musician to H. H. the Maharaja, Baroda.

Rufsland (europäisches): Kommission zur Ausarbeitung der Statuten für die Sektion: *Serge Juferoff*, *Liberius Sacchetti* und Excellenz Baron *C. von Stackelberg*, St. Petersburg.

Schweden: Dr. *Svedbom*, Sekretär der Kgl. Musik-Akademie, Stockholm.

Schweiz: Direktor der Akademie der Musik *C. H. Richter*, Genf, 4 Boulevard helvétique

Spanien: Académico und Professor *F. Pedrell*, Madrid, San Quintin 4.

Vereinigte Staaten von Amerika: Professor *A. Stanley*, Ann Arbor (Mich.).
Miss *Alice C. Fletcher*, Harvard University, Cambridge (Mass.).

Fortsetzung auf der 3. Umschlagseite.



ZEITSCHRIFT

DER

INTERNATIONALEN MUSIKGESELLSCHAFT.

Heft 10. **Dritter Jahrgang.** **1902.**

Erscheint monatlich. Für Mitglieder der Internationalen Musikgesellschaft kostenfrei, für Nichtmitglieder 10 ℳ. Anzeigen 25 ₰ für die 2gespaltene Petitzeile. Beilagen 15 ℳ.

La Symphonie en France.

Beethoven reste le sommet inaccessible à la hauteur duquel aucun autre symphoniste n'a atteint: c'est entendu, et personne ne le conteste. Mais cette supériorité n'ôte pas aux autres le droit à la vie de l'art. Le Mont Blanc est le point le plus élevé des Alpes, mais il n'est pas toutes les Alpes; et de même que l'Oberland, le Tyrol, le Dauphiné, quoique n'arrivant qu'à de moindres hauteurs, ne méritent pas pour cela qu'on les méprise, de même Haydn et Mozart, qui ont préparé la voie au géant de la symphonie, Schubert, Schumann, Mendelssohn et quelques modernes, qui tous descendent plus ou moins directement de lui, sont très dignes non seulement de lui faire cortège, mais encore, chacun pris à part, d'être considéré individuellement pour ses seuls mérites.

Mais ce n'est pas tout. Poursuivant notre comparaison orographique, nous ajouterons que, si le Mont Blanc n'est pas toutes les Alpes, de même les Alpes ne sont pas toute la montagne. Je sais des passionnés de la nature qui, tout en sachant que celles-ci sont plus hautes, ne cachent pas leur intime sympathie pour les Pyrénées, ou le Jura, ou l'Auvergne, car ces pays, avec un aspect différent, ont bien aussi leur caractère. Laissons donc à la symphonie allemande la gloire de représenter les Alpes musicales; mais ne méconnaissons pas qu'il est aussi, dans d'autres contrées, des régions supérieures qui méritent qu'on les explore.

La France a produit une école de symphonistes dont les destinées furent très différentes de celles de l'école allemande. Elle est peu connue au dehors (sauf par Berlioz): au reste, ses manifestations les plus remarquables sont récentes.

Il nous a été donné d'un avoir récemment vue une d'ensemble, par des auditions systématiques qui en ont été données dans les concerts parisiens au cours de la saison 1901—1902. M. Colonne avait formé le projet de consacrer une partie de ses programmes à l'audition chronologique de douze symphonies françaises et autant de symphonies étrangères, projet qui a été réalisé, sinon intégralement, du moins dans sa plus grande partie. Aux

Concerts Lamoureux, M. Chevillard, renonçant aux grandes exécutions wagnériennes qui avaient valu de si grands succès à l'institution qu'il dirige, a fait cette année la part plus large à la symphonie: à côté des œuvres des maîtres étrangers (il a notamment donné, après les neuf symphonies de Beethoven, deux magnifiques auditions de la *Dante-Symphonie* de Liszt), il a placé les symphonies de Berlioz, Lalo, César Franck, Dukas. Au Conservatoire même, on a entendu une œuvre française oubliée depuis un siècle, l'une des symphonies de Méhul.

Cette évolution particulière du genre devenu au XIXe siècle le plus élevé de l'art musical est assez généralement ignorée, surtout à l'étranger, où l'on se plaît assez généralement à considérer les Français comme seulement capables d'écrire des opéras-comiques. Profitons donc de l'occasion que nous a fournie cette récente série d'auditions pour en résumer à grands traits l'ensemble.

Et d'abord, si le principal titre de noblesse est basé sur l'ancienneté de l'origine, tout le monde devra reconnaître que la symphonie française est très noble. Haydn n'a évidemment pas perdu ses droits au titre de «père de la symphonie», qu'il mérite de conserver parce qu'il est le premier qui ait su élever le genre aux régions supérieures d'où les sommets beethoveniens allaient devenir accessibles. Pourtant il n'en est pas l'inventeur. Il n'est plus ignoré aujourd'hui qu'en Allemagne l'école de Mannheim, avec Johann Stamitz, Richter, Filtz, Holzbauer, a produit des symphonies plusieurs années avant lui. En Italie même, Sammartini (dont il est surprenant que le nom n'ait pas été une seule fois rappelé au cours des nombreux articles et notices qui furent écrits cette année sur la symphonie) s'était révélé comme leur précurseur à tous. En France, enfin, un contemporain d'Haydn, J. F. Gossec, fut célèbre pendant la dernière moitié du XVIIIe siècle par des symphonies dont les premières furent révélées au public parisien plusieurs années avant qu' Haydn eût commencé de travailler aux siennes[1]). Je ne sais trop si la symphonie «La Chasse», que nous avons entendue cette année comme inauguration de la série chronologique des

1) C'est une opinion courante, déjà accréditée du vivant de Gossec, qu' Haydn et lui avaient, chacun de son côté, commencé simultanément d'écrire des symphonies. Fétis, qui assuma la tâche de renseigner le public français sur les détails de l'histoire de la musique, a enregistré cette tradition en disant, dans sa «Biographie universelle des musiciens», à l'article Gossec: «Il est remarquable que ce fut dans l'année même où Gossec tentait cette innovation en France que la première symphonie d'Haydn fut écrite.» et, dans une autre partie de l'article il spécifie cette date: 1754. Or, dans l'article Haydn inséré une centaine de pages plus loin dans le même volume, la date de la première symphonie de ce dernier est fixée à 1759! ... Bel exemple des étourderies dont Fétis était malheureusement trop coutumier! Il faut ajouter que si la date de 1759 comme composition de la 1re symphonie d'Haydn n'a pas été contestée, par contre une biographie antérieure de Gossec, publiée du vivant même de cet auteur, sans doute d'après ses propres indications, celle du «Dictionnaire des musiciens», de Choron et Fayolle (1810), donne, comme date de sa 1re symphonie, 1752, et Fétis, qui y a substitué 1754, n'a jamais dit sur quelle donnée il établissait ce changement: il y a tout lieu de supposer que ce n'est, de sa part, qu'une simple hypothèse. Quoi qu'il en soit, que l'on adopte l'une ou l'autre date, 1752 ou 1754, et qu'on la mette en rapport avec 1759, l'on devra reconnaître que Gossec a composé et fait entendre à Paris sa première symphonie cinq ou sept ans avant qu' Haydn ait donné la sienne en Autriche.

symphonies françaises, est ce que Gossec a écrit de meilleur en ce genre: je ne le crois pas. Cette œuvre était renommée en son temps; mais il est évident que le succès en fut dû aux amusettes descriptives qu'elle contient plutôt qu'à ses qualités musicales. La meilleure partie est, sans contredit, celle où le compositeur a fait l'usage le plus discret des fanfares de chasse, l'andante, morceau d'un excellent style, et qui suffit à prouver que Gossec fut élevé à la meilleure école.

Je ne veux pas m'étendre sur les anciennes symphonies françaises, dont l'étude n'aurait d'intérêt qu'au point de vue historique. Après Gossec, nous avons entendu encore deux symphonies de Méhul, qui sont un bon travail d'école, mais qui sont très loin de donner la juste mesure du génie de leur auteur [1]. Ce fut une erreur singulière des musiciens français de ce temps-là de ne voir en la symphonie qu'un genre scolastique. Les symphonies de Méhul datent de 1808 à 1810: c'était l'époque de la pleine maturité de Beethoven, celle où venaient d'être révélées en Allemagne la Symphonie en *ut mineur* et la Pastorale. Là, sous les formes classiques, magnifiquement agrandies, le génie du maître se révélait dans tout son éclat et toute sa spontanéité. Combien il en est autrement avec Méhul! Il se sent à l'étroit sous les formules dans lesquelles il se croit obligé de se renfermer, et ce qu'il y a de génial en lui s'en trouve complètement étouffé. Ce n'est pas que ses deux symphonies ne contiennent des parties intéressantes, surtout la première, en *sol mineur*, qu'a donnée le Conservatoire; mais il est visible que la préoccupation de l'écriture y prime tout, car on n'y retrouve rien de la sérénité des admirables cantilènes de *Joseph*, non plus que de l'éclat triomphal du *Chant du Départ*, ou de la poésie romantique dont sont imprégnées des œuvres trop peu connues, comme *Ariodant* et *Phrosine et Mélidore*.

Il est si vrai que la symphonie était considérée en France comme un travail d'école que, pendant longtemps, le genre ne se manifesta guère que par des «envois de Rome». Une symphonie bien écrite était, semble-t-il, l'épreuve suprême du talent des jeunes compositeurs couronnés par l'Académie. Comme travail préparatoire, on leur avait imposé l'obligation d'écrire une fugue; la symphonie venait plus tard, comme couronnement définitif; mais elle n'avait sans doute pas aux yeux des juges beaucoup plus d'importance ni une plus haute signification artistique. En tout cas, fugue ou symphonie, aucune de ces productions ne prétendit jamais approcher de Bach ou de Beethoven! La série des symphonies françaises donnée aux Concerts Colonne a compris une œuvre de cette espèce, écrite par Herold en 1814 [2]. C'est une composition aimable, qui ne vise pas plus haut qu'à renouveler quelques-uns des agréments des symphonies d'Haydn; les thèmes ont la grâce, non dénuée de mélancolie, propre à l'inspiration de l'auteur du *Pré aux Clercs*; mais cela ne suffit plus pour répondre à l'idée que nous nous faisons aujourd'hui du noble genre de la symphonie. Gounod, Félicien David, Henri Reber ont eux aussi, à leurs moments perdus, composé des symphonies:

---

1) Méhul a écrit, disent ses plus anciens biographes, six symphonies. Deux seulement ont été gravées, en une belle partition d'orchestre dédiée «A S. Ex. Monseigneur le Comte Regnaud de Saint-Jean-d'Angély, Ministre d'Etat.»

2) La famille d'Herold a publié, longtemps après sa mort, deux symphonies de sa composition, qui portent respectivement les dates suivantes: Rome, avril 1813; — mai 1814.

ces œuvres ont fait honneur à la pureté de leurs intentions; mais aucune d'elles n'est restée vivante: cela est si certain que, malgré la notoriété des auteurs, aucun de nos directeurs de concerts n'a cru devoir tirer d'un assez juste oubli des compositions dont l'exécution au vingtième siècle semblerait un anachronisme!

C'est que, presque à son début, la symphonie française avait pris une fausse direction.

Par bonheur, celui qui fut et reste notre plus puissant génie musical est venu, au moment favorable, donner une impulsion salutaire à la musique française et, malgré l'opposition, la mener vers la bonne voie. C'est sous l'impression immédiate de Beethoven que la lumière se fit à ses yeux. C'était l'heure de la grande effervescence romantique: Beethoven était mort en 1827; dès l'année suivante, le Conservatoire de Paris révéla pour la première fois aux musiciens français son œuvre, qu'ils ignoraient encore.

«Les coups de tonnerre se succèdent quelquefois dans la vie de l'artiste aussi rapidement que dans ces grandes tempêtes où les nuées gorgées de fluide électrique semblent se renvoyer la foudre et souffler l'ouragan.

«Je venais d'apercevoir Shakespeare; aussitôt, à un autre point de l'horizon, je vis se lever l'immense Beethoven. La secousse que j'en reçus fut presque comparable à celle que m'avait donnée Shakespeare. Il m'ouvrait un monde nouveau en musique, comme le poète m'avait dévoilé un nouvel univers en poésie.»

Qui a écrit ces lignes enfiévrées? Il avait vingt cinq ans alors, et était encore sur les bancs de l'école. Il se nommait Hector Berlioz. Lui du moins ne se méprit pas sur la direction que devait suivre le symphoniste, fut-il français: il comprit qu'il lui fallait poursuivre la route dans laquelle Beethoven s'était engagé. Il ne s'attarda pas non plus et n'hésita guère: il n'avait même pas encore obtenu la récompense qui le consacrait officiellement compositeur que déjà il avait achevé la Symphonie fantastique, cette œuvre de si étrange puissance, dont la fascination, loin de s'atténuer, semble grandir avec les années. Puis il voyagea en Italie, et, dans ce pays où l'on ne savait plus faire que des opere-buffe, il sut trouver des impressions poétiques et pittoresques, vraiment vivantes, desquelles il tira la substance de sa 2me symphonie, *Harold en Italie*. Plus tard, il synthétisa les deux grandes adorations de sa jeunesse, Shakespeare et Beethoven, en prenant *Roméo et Juliette* pour sujet d'une vaste symphonie avec chœurs. Enfin, s'inspirant de souvenirs nationaux, et reprenant, mais en les agrandissant singulièrement, les traditions des maîtres de la Révolution française, il chanta les deuils et les victoires populaires par une *Symphonie funèbre et triomphale* dont Wagner a dit:

«J'exprime avec joie ma conviction que cette symphonie durera et exaltera les courages tant que durera une nation portant le nom de France.»

Nous ne songeons pas à disserter ici sur les symphonies de Berlioz: ce serait sortir des limites étroites dans lesquelles cet article d'ensemble doit être enfermé. Mais point n'est besoin de faire d'efforts pour en mettre en relief les mérites, car ceux-ci sont unanimement reconnus aujourd'hui. Berlioz, seul des symphonistes français, est admis, admiré même, au pays de Beethoven. N'est-ce pas en Allemagne qu'il a, de son vivant, trouvé ses meilleurs succès? De nos jours, sa renommée n'a pas souffert de l'évolution subie par l'art musical: il reste toujours grand, toujours inspiré,

toujours puissant. Pourrions-nous produire un meilleur témoignage de l'estime en laquelle continuent de le tenir les artistes allemands que les pages si pénétrantes que lui a consacrées M. Weingartner dans son étude sur «la Symphonie après Beethoven», dont il a été fort parlé en France il y a quelques années? Si l'auteur de cette brochure y montrait qu'il ignorait tout du mouvement symphonique français en général, du moins faisait-il exception pour Berlioz, qu'il loue dignement. L'excellent Capellmeister a fait mieux encore: il a aidé, et de la meilleure façon, à propager son œuvre par l'exécution, et cette année encore nous l'avons vu, à Paris, consacrer un concert entier aux deux symphonies, la *Fantastique* et *Harold*, qu'il a dirigées avec ce sentiment profond dont il nous a donné maintes fois la preuve.

Berlioz n'a pas fait école, et cela sans doute est heureux car il est de ceux qui ne s'imitent pas. C'est à peine si après sa mort, lorsque commença de s'affirmer son triomphe, il se trouva, pour s'engager à sa suite, quelques-uns de ces parasites du génie, toujours prêts à en faire passer la menue monnaie, et en éveil pour savoir d'où vient le succès. Mais la route était trop rude, ils ne tardèrent pas à s'arrêter. Benjamin Godard a pu s'efforcer d'écrire des symphonies à tournure pseudo-romantique: la *Fantastique* n'en reste pas moins un monument unique dans son genre.

Cependant, vers le milieu du XIXe siècle, une tendance nouvelle se manifesta dans une génération de musiciens français. Ces derniers, sans prétendre encore s'élever vers les sommets de la symphonie beethovenienne, songèrent qu'il était temps que la musique de leur nation connût d'autres manifestations que les opéras-comiques d'Auber, et qu'eux-mêmes sans doute étaient capables d'écrire en des formes plus riches et sans visées théâtrales. De cette préoccupation sortirent des suites d'orchestre, qui marquèrent le premier pas vers la conquète d'une musique française purement instrumentale.

Bizet semble être le premier qui ait écrit en ce genre. L'on a encore exécuté de lui cette année, parmi la série des symphonies françaises, une œuvre intitulée *Roma*. Est-ce bien une symphonie? A considérer le seul style, on en peut déjà douter. Le doute se change en certitude négative lorsqu'on examine de près les éléments de la composition. Ces éléments sont divers; ils ont été plusieurs fois remaniés, et datent de périodes différentes de la vie de l'artiste. Le *Scherzo*, en forme fuguée, était un envoi de Rome, et fut exécuté comme tel à la distribution des prix de l'Académie des Beaux Arts en 1861. Les trois autres morceaux furent écrits de 1866 à 1868, et joués pour la première fois en 1869 aux Concerts Populaires (Pasdeloup) sous le nom de *Souvenirs de Rome*, fantaisie symphonique, chaque partie portant un titre par lequel se précisait le caractère descriptif de la composition: *Une Chasse dans la forêt d'Ostie*, — *Une Procession*, — *Carnaval à Rome*. L'œuvre, en sa forme définitive et avec ses quatre parties, fut publiée seulement en 1880, c'est-à-dire plusieurs années après la mort de l'auteur; l'éditeur même n'osa pas lui donner le titre de symphonie, sous lequel on voudrait la propager aujourd'hui; il l'intitula simplement «Suite de concert». En effet, *Roma* n'est pas autre chose, et ne diffère en rien, par le style, des deux excellentes suites empruntés à l'*Arlésienne* du même auteur; seul le premier morceau est plus développé, sans que l'on puisse dire cependant qu'il est un vrai morceau symphonique: il affecte plutôt le style des ouvertures françaises.

Le genre de la suite symphonique française étant créé, les meilleurs musiciens de la génération dont Bizet fut l'aîné le cultivèrent avec prédilection. M. Massenet a écrit plusieurs œuvres de cette nature, dont certains comptent parmi ses meilleures: citons les *Scènes pittoresques*, les *Scènes hongroises*, les *Scènes alsaciennes*, etc., sans parler des suites extraites d'œuvres théâtrales, comme l'admirable musique des *Erinnyes*. Une suite d'orchestre d'Ernest Guirand, que termine un excellent et brillant *Carnaval*, eut un grand succès il y a une trentaine d'années. M. Théodore Dubois, M. Bourgault-Ducoudray, tous deux prix de Rome de la même période, ont apporté leur appoint à ce répertoire. Ne conviendrait-il pas de joindre à ces noms celui de M. Victorin Joncières, bien que l'œuvre qui nous semble le désigner pour cette citation ait reçu de lui le nom de symphonie? Mais sa *Symphonie romantique*, dont on nous a fait entendre encore l'andante cette année, appartient au genre de la symphonie mélodique, dont le style est bien plus proche de la suite d'orchestre. Récemment, et après une interruption d'une vingtaine d'années, M. Gustave Charpentier a renoué cette tradition bien française en écrivant ses *Impressions d'Italie*, si colorées et si vivantes.

Cette forme de musique orchestrale, pour différente qu'elle soit de la symphonie véritable, s'en rapproche assez pour que nous ayons pu, sans sortir du sujet, faire mention de ses manifestations principales au cours de ce résumé.

Mais voici que la symphonie française va définitivement apparaître. Parallèlement au mouvement précédent, quelques musiciens — deux principalement — familiarisés dès l'enfance avec le grand style instrumental, vont, dédaignant l'éclat un peu factice de la suite d'orchestre, s'attaquer résolument à la symphonie.

Le premier qu'il faut citer est M. Camille Saint-Saëns. Si Berlioz a conçu la *Symphonie fantastique* sous l'influence des symphonies de Beethoven soudainement révélées, M. Saint-Saëns, d'esprit plus calme, eut pour premier maître et premier modèle celui dont le génie devait le mieux sympathiser avec sa nature: Mozart. Il a conté qu'à l'âge de cinq ans il reçut en présent la partition d'orchestre de *Don Giovanni*, et qu'aussitôt il se plongea dans l'étude du chef-d'œuvre, avec lequel il fut bientôt intimement familier. Quelle assimilation eût jamais pu être plus salutaire? Elle le fut à tel point qu'à l'âge de dix-sept ans M. Saint-Saëns avait déjà écrit et fait exécuter une symphonie (1852), non pas un négligeable essai de jeunesse, mais une œuvre parfaitement conçue et pondérée, d'un excellent style, d'une technique déjà très avancée. Les formes orchestrales des ouvertures de *Figaro* et de la *Zauberflöte* peuvent se reconnaître dans le premier morceau; mais cela est plus qu'excusable, et le jeune maître n'eût pu avouer plus digne patronage. Déjà pourtant sa personnalité s'affirme entière dans une *Marche-Scherzo*, morceau d'une rare délicatesse de touche en toutes ses parties: le rythme en est piquant, la mélodie charmante et naturelle; le morceau reste un excellent modèle de la musique symphonique française, et, aujourd'hui encore, une des meilleures pages de M. Saint-Saëns. Parfois nous reconnaissons au cours de cette première symphonie quelques traits qui nous sont devenus familiers par la suite: mais c'étaient nouveautés alors, et leur présence témoigne de la précoce originalité de l'auteur. Si d'ailleurs, après avoir constaté dans le premier morceau l'influence de Mozart, nous signa-

lons dans le finale celle de Händel, nous aurons mentionné les deux maîtres les plus chers à M. Saint-Saëns: l'on conviendra que ses préférences sont avouables. Mais en même temps nous reconnaîtrons dans ce même finale la première manifestation de ce sentiment de grandeur dont la dernière symphonie va nous donner bientôt une magnifique réalisation. C'est ainsi que, dans cette composition d'un enfant, nous relevons à la fois l'influence des maîtres du passé (et ce sont les meilleurs) et les traits mêmes que nous retrouverons, plus développés, dans la suite et l'avenir de son œuvre propre.

Pour en finir avec l'analyse de cette première symphonie, ajoutons que l'œuvre, bien que conçue sur un plan régulier, est de forme assez libre et présente plusieurs particularités nouvelles: ainsi le premier morceau ne comporte pas de reprise, et son introduction lente reparaît par deux fois au cours du développement de l'allegro, qu'il interrompt vers son milieu ainsi qu'avant la péroraison. Le finale, de style très brillant, renferme un important épisode fugué. Dans l'orchestre sont deux harpes, dont le rôle est important, quatre timbales, des cymbales et trois trombones, tous instruments que la symphonie classique n'avait guère admis jusqu'alors.

M. Saint-Saëns a composé et fait exécuter cinq symphonies; mais il a fait disparaître de son œuvre celles qui devraient être, en réalité, la seconde (en *fa*) et la troisième (en *ré*): chacune de celles-ci fut exécutée une seule fois (1857 et 1860), puis condamnée à l'oubli par le propre jugement de leur auteur. Il a écrit aussi une Suite d'orchestre, non dans le style des suites modernes, mais bien plutôt à l'imitation des *Concerti grossi* de Händel et des *Suites* de Bach: les concerts du Conservatoire nous l'ont fait entendre cette année.

Bref, de ses cinq symphonies, M Saint-Saëns n'avoue plus que trois.

La seconde, en *la mineur*, date de 1862. Elle est développée d'après un plan conforme à celui de l'ancienne symphonie classique. Une grande maîtrise s'y affirme dès les premières pages. Un simple arpège descendant, procédant par intervalles successifs de tierces, exposé d'abord dans un mouvement lent et grave, devient, par un simple changement d'allure un thème fougueux et plein d'énergie. Le Scherzo est d'une délicatesse exquise. Le finale, un peu dans la manière d'Haydn, est pétillant de verve et d'esprit. L'œuvre dans l'ensemble, est d'une forme parfaite. Le principal reproche qu'on puisse lui faire est d'être tourné un peu trop vers le passé, et d'affecter une préférence trop exclusive pour les formes scolastiques. L'âme moderne ne vibre pas dans ces symphonies d'un maître si moderne pourtant par d'autres côtés de son œuvre.

Par contre, la troisième symphonie (la dernière que M. Saint-Saëns ait écrite jusqu'à ce jour), malgré des tendances toujours essentiellement classiques, est d'une si grande richesse de formes, d'un si magnifique éclat, qu'elle mérite de prendre place au premier rang des chefs-d'œuvre de l'art à la fin du dix-neuvième siècle. Cette symphonie, en *ut mineur*, fut exécuté pour la première fois à Londres en 1886, et est entrée aussitôt après au répertoire de la Société des Concerts du Conservatoire, à Paris. Elle est dédidé à la mémoire de Franz Liszt. L'auteur a fait appel à toutes les ressources de la sonorité connues à l'époque moderne: il a notamment introduit à l'orchestre un piano (joué tour à tour à deux et à quatre mains), ainsi qu'une importante partie d'orgue. Au point de vue de l'écriture, il a adopté le principe du thème fondamental circulant à travers les diverses

parties en s'y transformant incessamment, de façon que ce thème initial, d'un relief très nettement accusé, sombre au début, après s'être, dès le premier morceau, modifié de vingt manières, arrive, dans le finale, à éclater avec la splendeur d'un hymne triomphal. Ce finale est vraiment admirable. On y retrouve toute la largeur d'inspiration de *Samson et Dalila*, avec une plus grande richesse de formes. L'œuvre entière, d'une magnifique ordonnance, est du meilleur style symphonique, à la fois large et clair; et si, par la nature des idées fondamentales, elle peut faire songer encore aux maîtres du passé, il serait bien impossible de définir duquel en particulier elle a subi l'influence directe. Est-ce de Beethoven, ou de Bach, ou de Mozart, ou de Händel, ou de Mendelssohn, ou de Schumann? Non: d'aucun spécialement, mais un peu de tous. Cette fusion de puissantes inspirations de tant de génies supérieurs, opérée de façon parfaitement normale, par le seul effet d'une forte éducation classique, et arrivant à former un génie nouveau, est sans doute ce qui constitue le meilleur de la personnalité de M. Saint-Saëns.

Auprès de celui-ci prend place un autre musicien, également pénétré des plus hautes traditions classiques, mais dont les visées sont différentes en ce que, par son œuvre, il regarde plus vers l'avenir que vers le passé: César Franck. Si, observant l'ordre chronologique, nous n'avions considéré que les dates de naissance, nous aurions dû parler de lui d'abord, car il est né environ quinze ans avant M. Saint-Saëns, et déjà il est mort depuis près de douze années. Mais, en réalité, son œuvre est postérieure: tandis que M. Saint-Saëns était entré dès l'enfance dans la carrière militante, Franck, adonné au professorat ainsi qu'à la pratique de l'orgue, semble, en tant que compositeur, avoir cherché sa voie presque jusqu'à l'âge de cinquante ans. Et pourtant il n'avait pas plus de vingt ans, en 1842, époque où Schumann et Mendelssohn n'avaient pas accompli la moitié de leur carrière, où Brahms était encore sur les bancs de l'école primaire, quand il produisit une œuvre de musique de chambre qui, si l'on considère l'époque et le milieu, est vraiment extraordinaire: trois trios de l'esprit le plus moderne, d'un style tellement en avance sur le temps qu'on n'en a pu comprendre le sens et apprécier les tendances novatrices qu'après que l'évolution finale du XIXe siècle eût été accomplie. Mais cet effort sembla longtemps devoir rester isolé: ce ne fut qu'après trente huit ans, en 1880, que Franck se sentit de nouveau attiré par le style de la musique instrumentale. Il donna alors un quintette pour piano et instruments à cordes (dédié à M. Saint-Saëns) qui est une œuvre définitive. Il n'est pas hors de propos de la mentionner dans cette étude, car il a toute l'envergure de la plus puissante symphonie. Il écrivit enfin (sans parler de ses autres œuvres de musique de chambre) une symphonie véritable, qu'on entendit pour la première fois dans l'année qui précéda sa mort (1889). En ce temps-là, la gloire de Wagner était dans tout son rayonnement. L'influence du chromatique de *Tristan et Yseult* sur la symphonie de Franck peut donc être considérée comme s'étant effectivement exercée ici: cependant il n'en faudrait pas exagérer la part, car ce même chromatique joue un rôle tout aussi considérable, non seulement dans le quintette de 1880, mais même dans les trios composés en 1842, époque où la première version de *Tannhäuser* n'était même pas terminée.

En vérité, Franck fut de tout point un précurseur. Maître de la technique la plus solide et la plus riche, technique dont personne ne lui avait

enseigné le secret, qu'il dût uniquement à la connaissance profonde des maîtres de l'orgue, dont il avait aussi l'austérité, il était doué d'une double prédisposition qui pourra sembler à certains contradictoires: d'une part, génie contemplatif, il fit chanter les anges, et, avant, *Parsifal*, fut le seul des modernes qui sut donner des visions d'au-delà; mais en même temps, il eut une inspiration fougueuse, passionnée, non de cette passion toute d'extérieur à laquelle se plaisent surtout les compositeurs d'opéras, mais d'une ardeur concentrée, profonde, avec un accent d'âpreté qui va parfois jusqu'à la désespérance. La note mystique apparaît surtout dans les œuvres lyriques: *Les Béatitudes*, *Rédemption*; la seconde domine au contraire dans les œuvres de musique pure, notamment dans la *Symphonie en ré mineur*, de couleur presque entièrement sombre (avec un finale pourtant plein d'éclat), mais où règne d'un bout à l'autre une intensité d'expression égale à la puissance des combinaisons sonores, ce qui est dire beaucoup.

Saint-Saëns et César Franck sont les deux types du moderne symphoniste français: ils en représentent parfaitement la double tendance. Ils ont suivi deux voies différentes, mais on peut dire que ces voies sont restées les seules explorées.

Le premier de ces deux maîtres s'est peu adonné au professorat: on ne lui attribue généralement que deux élèves, MM. Gabriel Fauré et André Messager. Ce dernier a, il y a quelque vingt-cinq ans, produit une symphonie, mais dont le succès n'a pas été tel qu'on doive lui attribuer une place notable dans l'évolution du genre. Peut-être serait-elle plus favorablement jugée aujourd'hui. Par M. Fauré, l'on sait qu'il a composé des quatuors qui comptent comme ce que notre école française a donné de mieux comme musique de chambre; mais il n'a pas écrit de symphonies, — ce qu'il faut regretter sans nul doute.

Ce n'est donc pas par des disciples que la tendance symphonique inaugurée par M. Saint-Saëns a été suivie; mais, en réalité, la même direction a été prise tout naturellement et spontanément par d'autres, contemporains ou successeurs. Edouard Lalo, par exemple, peut être rattaché au même groupe; mais est-ce à dire que sa *Symphonie en sol mineur* fasse songer aux œuvres de Saint-Saëns ci-dessus décrites, ou en soit inspirée d'une manière quelconque? Non assurément. Cette symphonie est une œuvre toute de délicatesse. N'y cherchons ni passion, ni fougue, ni sublimité: nous serions déçus; mais en revanche admirons une œuvre d'art d'une ciselure merveilleuse. Ici, comme dans Mozart, la modalité mineure n'a rien de sombre ni de mélancolique: au reste, à peine le premier morceau est-il commencé qu'elle s'efface pour faire place à un majeur souriant. Rien n'est scolastique en la forme extérieure: pourtant rien n'est plus étudié ni plus savant. Le Scherzo ou Intermezzo, en *mi majeur*, est un bijou; et voici qu'après un adagio délicat, sans grande envolée lyrique, le finale, en son rythme ternaire, très fin, très pimpant, semble annoncer un second scherzo! Cela certes est de la musique française au premier chef, une musique qui n'a rien de la robustesse populaire, mais qui, par contre, possède toutes les qualités de parfaite tenue aristocratique: le style s'en est épuré au contact des modèles les plus purs, en même temps que son essence a gardé le parfum qui lui est naturel.

Deux symphonies annoncées au début de la saison n'ont pas été données. L'une est de M. Widor, dont les belles symphonies pour orgue nous font

regretter de n'avoir pas pu entendre l'œuvre orchestrale. L'autre est de M. Henri Rabaud, un de nos plus jeunes prix de Rome. La *Symphonie en mi mineur* de ce dernier a déjà été exécutée il y a deux ans: l'on en avait apprécié le bon style et la tendance sérieuse, plus mélodique pourtant que vraiment symphonique. Nous en avons entendu une troisième, qui se rattache à la même filière, et fut écrite par un musicien jeune aussi, mort prématurément, L. Boëllmann. Celle-ci manifeste une tendance assez éclectique, qui cherche à satisfaire tout le monde: le style en est soigné, mais peu personnel. On y a applaudi au passage un intermède qui n'est pas sans analogie avec certaine page de l'*Arlésienne*, de Bizet, et qui, tout en étant le morceau de la moindre prétention, n'en est peut-être pas moins le meilleur. Ainsi l'esprit français reparait toujours en France, même dans les symphonies! Déjà nous aurions pu noter dans l'œuvre précitée de M. Rabaud un scherzo d'un joli rythme, qui appartient à la même veine nationale.

Mais voici maintenant le bataillon serré des élèves de César Franck. Il se présente avec une allure autrement grave et sévère!

Considérons d'abord la *Symphonie en si bémol* d'Ernest Chausson, — encore un jeune musicien mort, et dans les circonstances les plus cruelles, en pleine période d'activité créatrice. Il semble ici vouloir renchérir sur l'austérité de son maître. A l'inverse de la symphonie de Lalo dans laquelle nous avons constaté la présence plus ou moins avouée de deux scherzos, ce mouvement est supprimé dans la symphonie de Chausson, peut-être comme représentant un élément futile. De même nous avons remarqué au passage que la même symphonie de Lalo, débutant en *sol mineur*, passait bien vite au majeur; là c'est encore le contraire: l'œuvre est intitulée: *Symphonie en si bémol majeur*; mais il ne faut pas attendre quatre mesures pour trouver le *ré* ou le *sol* altéré par le *bémol*! Mais encore il ne s'agit guère, dans cette œuvre non plus que dans plusieurs autres du même genre, de suivre un ton ni un mode franchement établis: le mineur même cesse d'être le mineur, pour faire place à un chromatique assez destructeur du sentiment modal, d'ailleurs très favorable à l'expression qu'il permet de rendre plus désolée, plus déprimée, si l'on peut ainsi dire, constituant une modalité nouvelle qui est comme un mineur aggravé!

Ernest Chausson a produit des pages musicales où s'exprime, en des accents infinement subtils, intimes et pénétrants, une âme toute de tendresse et de mélancolie. Il semble que l'effort qu'il a dû faire pour s'élever aux hauteurs de la symphonie ait arrêté la spontanéité de son inspiration, car cette œuvre ne compte pas parmi ses meilleures. Nul doute que, s'il eût vécu, il eût pris une revanche: ses dernières œuvres de musique de chambre, notamment un quatuor des plus remarquables, attestent chez lui de hautes qualités pour la composition de la musique instrumentale.

M. Paul Dukas n'a pas été élève de César Franck; cependant il se rapproche étroitement du groupe de musiciens qui forment son école. Il a composé une *Symphonie en ut majeur* qui a été donnée cette année, avec grand succès, aux concerts Lamoureux. Cette œuvre décèle une nature vraiment forte. Le chromatique y joue un rôle important sans doute, mais sans altérer de façon fondamentale le sentiment de la tonalité. L'architecture est robuste; le développement est construit avec clarté et logique, sur un fond qui est très classique, malgré les apparences. Visiblement l'auteur dé-

daigne les grâces et les séductions superficielles. Lui aussi a supprimé le scherzo, et son Andante, d'une belle tenue austère, est sans tendresse. Certes, on ne lui adressera pas le reproche de mièvrerie: peut-être pourrait-on plutôt exprimer le regret qu'il ne se livre pas davantage. Mais, malgré ces critiques, la symphonie de M. Dukas est d'une réelle et haute valeur: étant l'œuvre d'un musicien encore jeune, elle peut être considérée comme contenant les plus sérieuses promesses, dont elle réalise déjà une grande part.

Afin que cet exposé soit aussi complet que possible, nous mentionnerons encore quelques noms de jeunes compositeurs ayant composé des symphonies, la plupart avec des tendances plus ou moins conformes à celles de César Franck: MM. Guy Ropartz, Albéric Magnard, Augustin Savard, Witkowski, Tournemire.

Il est un nom que l'on s'étonnera peut-être de n'avoir pas encore lu dans cet article: celui de M. Vincent d'Indy. C'est que, dans notre division systématique des modernes symphonistes français en deux écoles, nous n'aurions pas su trouver quelle place devait lui être assignée. Pourtant M. d'Indy est élève de César Franck: mais s'il a hérité de lui la profonde science technique ainsi que les tendances élevées qui caractérisent son art, il faut reconnaître aussi que sa personnalité est toute différente. Et cette personnalité est des plus accusées et des plus remarquables. Bien que nourri de science allemande et ayant subi en son temps, plus vivement peut-être que qui que ce soit, l'influence de Wagner, M. d'Indy est, par nature, aussi français que possible, même français du midi. Nulle part cette nature ne se manifeste extérieurement mieux que dans sa *Symphonie sur un air montagnard*. Au début, un hautbois expose une douce mélodie pastorale, que l'auteur entendit un matin chanter au loin par une bergère, dans les montagnes des Cévennes; et sur ce thème si simple, d'ailleurs poétique et charmant, il a bâti toute la symphonie. C'est d'abord un premier morceau tout imprégné d'un vif sentiment de nature; puis un andante plein de délicatesse et d'intimité: quant au finale, il est d'un éclat, d'un mouvement, d'une intensité de vie, en même temps que d'une ingéniosité de combinaisons, qui en font, certes, un des modèles les plus accomplis de la moderne musique française.

Une seule œuvre de ce genre devrait suffire pour affirmer avec honneur la vitalité de notre nouvelle école symphonique. Le principal obstacle à la diffusion de celle-ci vient d'une particularité de la composition qui a présenté peut-être plus d'inconvénients que d'avantages: la symphonie de M. d'Indy comporte une importante partie de piano, dont l'exécution exige un virtuose, et qui, par endroits, lui donne un faux air de concerto. Et pourtant l'œuvre est bien véritablement une symphonie: elle en possède, et au plus haut degré, les qualités les meilleures et les plus caractéristiques.

D'ailleurs M. Vincent d'Indy a composé des œuvres de musique de chambre, notamment deux quatuors pour instruments à cordes, qui confirment entièrement cette appréciation de son style. On en peut résumer l'impression générale par cette simple remarque: à la première audition, la richesse des formes et la nouveauté des combinaisons produit des surprises et un véritable éblouissement; mais quand, plus tard, le premier étonnement étant passé, l'œuvre est entendue de nouveau, elle apparait, toujours ferme et solidement appuyée sur ses bases, en prenant déjà une apparence de composition classique. De quelles autres productions nouvelles en pourrait-on

dire autant? Combien, ayant perdu l'éclat dont de faux brillants avaient pu d'abord donner l'illusion, ne se sont-elles pas démodées presque aussitôt? Une telle épreuve est donc la marque de la vitalité de l'œuvre purement musicale de M. d'Indy; aussi ne pouvons-nous que souhaiter de la voir s'enrichir de plus en plus. Exprimons surtout le vœu que, dans le domaine de la symphonie, l'auteur ne s'en tienne pas à l'unique œuvre mentionnée. Pourquoi donc nos musiciens se borneraient-ils toujours à la composition d'une seule symphonie, comme ont fait, sauf M. Saint-Saëns, presque tous ceux dont il a été question dans la dernière partie de cet article? Est-ce donc un effort tellement surhumain qu'il ne puisse être renouvelé? M. d'Indy en est certainement capable; nous souhaitons vivement qu'il s'y décide, et nous donne d'autres symphonies, purement orchestrales, qui, si nous jugeons de l'avenir par le passé, ne peuvent manquer de faire vraiment honneur à l'art français.

Les lecteurs étrangers à l'intention desquels a été écrit cet article estimeront, je le crains, que les appréciations qu'il contient du mouvement symphonique français contemporain sont marquées au coin d'une bienveillance excessive. Je ne sais si cela est vrai: quoi qu'il en puisse être, l'auteur de ces appréciations ne sera peut-être pas trouvé trop inexcusable, n'ayant péché que par excès de zèle! Il le sera d'autant moins, — du moins il l'espère, — que cette bienveillance répond à un sentiment tout contraire, qu'il sait être répandu, hors de France, à l'égard des manifestations de la musique sérieuse qui se produisent dans sa patrie. Il n'ignore pas que, malgré l'évolution de ces trente dernières années, la musique française reste, aux yeux des étrangers, une chose assez futile. C'est pour contribuer, dans la faible mesure de ses moyens, à extirper cette idée, désobligeante autant que fausse, qu'il a entrepris de tracer cette esquisse d'ensemble. Aura-t-il le bonheur d'y réussir? Il n'en a guère l'espoir, du moins pour un temps proche: il faut compter avec tant de résistances! Un des maîtres dont il vient d'être le plus longuement parlé, M. Saint-Saëns, a écrit un jour cette phrase: «Pour ne pas entendre cela, il faut se boucher les oreilles avec le tampon du parti pris, malheureusement toujours à la portée de la main.» C'est à propos de la musique de Liszt que l'auteur de *Samson et Dalila* s'est exprimé en ces termes, dans le temps où Liszt était généralement traité de pianiste. Et de même la musique française est toujours considérée comme n'ayant jamais produit que des opéras-comiques. Peut-être l'avenir rectifiera-t-il les idées à ce dernier point de vue, comme il l'a déjà fait pour l'autre.

Paris. **Julien Tiersot.**

Musikaufführungen.

(Zusendung von Programmen erwünscht.)

Bern. Zur Feier des nunmehr vollendeten Ausbaues des Münsters fanden vom 25.—27. April unter Leitung des Herrn Dr. Munzinger drei große Festkonzerte statt. Es gelangten zur Aufführung: J. S. Bach's Hmoll-Messe, Beethoven's IX. Sinfonie, sowie das Vorspiel und die Verwandlungsscene aus Wagner's »Parsifal«.

Düsseldorf. Das *79. Niederrheinische Musikfest*, welches während der Pfingstfeiertage unter Leitung von Prof. Julius Buths stattfand, war von bestem Erfolg gekrönt. Das erste Konzert enthielt als einzige Nummer Bach's Hmoll-Messe. Das zweite Konzert brachte Elgar's geistliche Kantate »Der Traum des Gerontius«, die mit großem Beifall aufgenommen wurde, und Liszt's »Faust-Sinfonie«, die letztere unter Leitung von Richard Strauss. Im dritten Konzert gelangten zu Gehör: V. Sinfonie von Beethoven, Konzert-Arie von Mozart, Violin-Konzert von Brahms (gespielt von Leopold Auer) und »Der Streit zwischen Phöbus und Pan« von J. S. Bach.

Köln. Das erste der zehn sommerlichen Volks-Sinfoniekonzerte unter Leitung des Herrn Prof. Schwartz brachte an Orchesterwerken Schubert's Cdur-Sinfonie und Brahms' Akademische Fest-Ouverture.

London. — The works done by the *Joachim-Quartett* in their late 7-concert *Season* at St. James's Hall (see Notizen) were: —

Beethoven, op. 18 (Lobkowitz), no. 1 in F; op. 59 (Rasoumoffsky), no. 2 in E minor; op. 74 (Lobkowitz) in E♭; op. 127 (Galitzin) in E♭; op. 130 (Galitzin) in B♭; op. 131 (Stutterheim) in C minor; op. 132 (Galitzin) in A minor; and op. 135 (Wolfmeier, posthumous) in F. — Brahms, op. 51, in C minor, and op. 88, quintett (double viola) in F. — Haydn, in B♭ and F. — Mendelssohn, op. 12 in E♭. — Mozart, in A (Köchel 464), in C (465), and in D (499). — Schubert, op. 161 in G, and op. 163, quintett (double violoncello) in C. — Schumann, op. 41, 1, in A minor.

The works done at the *Richter* 3-concert *Season* at St. James's Hall (see Notizen) were: —

Beethoven, V. Concerto (F. Kreisler); ov. Coriolan; symph. Eroica. — Berlioz, ov. Benvenuto Cellini. — Bruch, V. Concerto in G minor (Kreisler). — Dvořák, Slavonic Rhapsody, no. 3 in A♭, op. 45; Joachim, V. Concerto in Hung. style, op. 11 (Korian). — Tschaikoffsky, symph. in F minor, op. 36. — Wagner, Overture, with Trial- and Prize-Songs (W. Green) from Meistersinger; and Prelude and Closing scene from Tristan.

At the Livery Dinner of the Worshipful *Company of Musicians* (see II, 445) on 26 May 1902, the following works were played. Executants, L. van Waefelghem, viola d'amore, see II, 139; Helène Dolmetsch, viola da gamba, see Notizen; Norman Cummings, harpsichord: —

Bach, Prelude. — Couperin (1668—1773), Musette. — Handel, Adagio; Gamba. — Martini (1706—84), Plaisir D'Amour. — Milandre, Minuet. — Ch. Simpson (about 1630—80), Prelude and Divisions on a Ground in D; Gamba. E. G. R.

Stuttgart. 20. Juni. Verein für klassische Kirchenmusik (Dirigent: Prof. S. de Lange). 2. Aufführung. Programm: »Beatus qui intelligit« und »In Monte Oliveti« von Orlandus Lassus, Fuge für Orgel von H. Frescobaldi, Missa Papae Marcelli von G. P. da Palestrina, 3 Kantaten von J. S. Bach: »Ich will den Kreuzstab gerne tragen«, »Schlage doch gewünschte Stunde«, »Es ist dir gesagt Mensch«.

Vorlesungen über Musik.

Amsterdam. 13. Mai. In der »Vereeniging van muziekonderwijzers en muziekonderwijzeressen« hielt Herr J. H. Garms jr. einen Vortrag über *Gehör-Entwickelung.*

London. — Dr. C. W. Pearce gave last Session's Queen Victoria Lectures (cf. III, 285) at Trinity College, subject "English Church Music". Following is abstract of the historical portion.

Plainsong was cultivated at Sarum (old name for Salisbury, Lat. Sorbiodunum) at end of 11th century under Bishop Osmund, nephew of William the conqueror, so that the Use became standard for all England. Though technically almost extinct in the Anglican church its spirit is still alive, perhaps never dying. Its opportunity at the present date is to "widen out the somewhat limited resources of our major and minor diatonic scale-systems; by overcoming the tyranny of the leading-note (especially in the formation of cadences); by abstaining at will from the use of the passionately dramatic discords of our chromatic system in favour of the greater and more expressive use of the secondary diatonic triads; by restoring that exclusively sacred atmosphere peculiar to mediaeval music through the avoidance of the tritone between two successive notes of the same melody, or between the notes belonging to two successive chords; and by the avoidance of all wide and awkward intervals in the melody of every single part in the score".

However English church music has passed through many phases.

First of all plainsong had itself supplanted the characteristic of individual utterance in the Greek melody by its own characteristic of *congregational* fervour. This was carried out, by restricting the note-compass within a convenient range of voice, and by allowing the accentuation and rhythm of the notes to be governed entirely by the natural pronunciation and vocal flow of the words sung.

Then in turn, plainsong-art became decadent through the re-assertion of individualism in the form of ornamental περιελεύσεις or groups of notes to one syllable; generally set to the more important words at the end of a phrase, and in some cases amounting to 200 per syllable. Through a process of development, this gave place to *contrapuntal music*, first without, and then with, Cantus Mensurabilis.

With the abuse of formal polyphony came another swing of the pendulum towards congregationalism. The protest was made here by John de Wicliffe (1324—84), rector of Lutterworth in Leicestershire, and first English translator of the Bible, long before Council of Trent (1545—63). Thus Wicliffe: "For when there are 40 or 50 in a choir, three or four proud and wanton rascals will so trick the most devout service that no man shall hear the sense, and all the others will be dumb and look like fools". When the change was finally made at the Reformation, there was for a moment simply a reversion to the melodic plainsong. Thus Merbecke's noting of the "Book of Common Praier" (1550) is melody only; to be accompanied, if at all, by the organ at will (cf. III, 197). Then Tallis, noting Edward VI's 2nd Prayer Book in 1552, put this into 4-part harmony on the principle of plain chords. Hostile sectarians have in colloquial stricture called this Tallis service a "pot-boiler"; but the Tallis madrigal "Like as the doleful dove" shown in the Appendix to Hawkins, is in the same style, and there at least there was nothing to check spontaneity. In point of fact a new form of art had arisen, and it was the origin of the *English "Service"*.

A later movement of compromise produced the *English "Anthem"*, successor to the disused Antiphon. The Antiphon had been one of the interpolations intended to colour the service of the day with reference to ecclesiastical season, Saints' Day, &c.; it was a sentence of Holy Scripture recited before or after the Canticles or Psalms; specimen still remains in English Prayer Book in "Christ our Passover" sung before special Psalms on Easter Day. The arrangers of the early Prayer-ritual and Prayer-book were anxious to show a continuously read service; before this "there was more business to fynd out what should be read, than to read it when it was found out"; in the process the Antiphon was sacrificed. However the plain "Services" began to pall, or did not please everybody; and in 1559 Elizabeth ordered that at beginning or end of Morning or Evening Prayer a hymn or such like song might be sung, provided the sense of the words were "understanded and perceived" by the people; between hymn and anthem there was no distinction. At the

final revision of the Prayer-Book in 1662 (which now in force) Charles II inserted present rubric-order after Third Collect, "in quires and places where they sing, here followeth the Anthem".

Lecturer then reviewed *English Anthem-writers.* The record of the church-work of the pre-Restoration composers at beginning of 17th century, Mundy, Kirby, Dowland, Bateson, Bennet, Wilbye &c. (detailed dates for all of which whom except Dowland are missing), was probably almost all destroyed by the Puritans; though their secular music was allowed to survive. Matt. Lock (1632—77) wrote anthems during the "Commonwealth", but they could not have been then performed. Humfrey (1647—74) was as a boy sent to Paris to be educated, by Charles II himself, and the new era thus began. Then Wise (1648—87), Blow (1648—1708), and Purcell (1658—95). Wise and Blow both tried writing anthems in a single continuous movement, in contradistinction to the fragmentary, many-segment style; good examples are "Awake, put on thy strength" (Wise), "I beheld and lo" (Blow), and "I was in the spirit" (Blow). The "O sing unto God" Ascension anthem of Blow is even an example of pure thematic development. As to Purcell's merits it must of course be always remembered that when he died Handel and Bach were each only 10 years old. His "Rejoice in the Lord alway" is a masterpiece of the English church style; called the Bell Anthem as the prelude is on a carillon basso ostinato; there are intermediate ritornelli for strings, now always omitted. His celebrated, but now seldom sung "They that go down to the sea in ships", to commemorate deliverance of Charles II from shipwreck in a yacht off the downs in Kent, contains genuine tone-painting. In middle of his "O God, thou hast cast us out", there is a "verse" (solo) piece almost in modern lyric style; the bar-rhythms being 4, 4, 3, 3, 3, 3, 4. One of P's pupils was John Weldon (1676—1736); many harmony-books quote from his "Hear my crying" an inversion of the German 6th, which is only of contrapuntal origin; however his diminished 7ths and other harmonies are really anticipatory of the present; his "Draw me out of the net", from "In thee O Lord", is of almost modern sentiment. The intentional consecutive 5ths and 8ves in the work of Croft (1678—1777) are noticeable, as showing a free hand for the times. With Maurice Greene (1695—1755) and Wm. Boyce (1710—1779) began the church style influenced by Handel (1685—1759). The monumental work "Boyce's Cathedral Music" (3 vols large folio, score, services and anthems, pub. 1760—78) is Greene's collection of two centuries of composers edited and enlarged by Boyce; this was reprinted from the plates in 1788, with memoir of Boyce by Hawkins; in 1849 Jos. Warren made another edition with some supplement. Jonathan Battishill (1768—1801) was a predecessor of lecturer in his present church organistship (St. Clement's, Eastcheap); his elaborate 7-voice "Call to remembrance" (not to be confounded with Farrant's) is a cathedral classic; there is a well-known locus where the solo Bass goes up to F♯, an actual 5th above the treble (low B); the last movement of his "Behold how good" is somewhat like a minuet. Attwood (1765—1838) and S. Wesley (father, 1766—1837) marked the early 19th century style; the former took lessons from Mozart; the latter founded himself first on Purcell, then on Bach. Founders of the modern existing school of English church music may be considered Goss (1800—80), S. Sebastian Wesley (son, 1810—76), H. Smart (1813—79), Walmisley (1814—56), E. J. Hopkins (1818—1901), and Ouseley (1825—89). S. S. Wesley was a man of original genius, of which examples are "The Wilderness", "Blessed be the God and Father", and "Ascribe unto the Lord"; the "Wilderness" in particular was a youthful inspiration, reaching a point never afterwards regained. Smart and Walmisley were Mendelssohnian. Hopkins had a style somewhat reflecting the pre-Restoration period. Ouseley was the 19th century counterpart of Dean Aldrich (1647—1710). Representative deceased Victorian composers were Garrett, Barnby, Sullivan, Stainer.

With regard to the oscillation of church-music ritual policy, *church architecture* shows a parallel (cf. III, 371, 4). "If the exuberance of plainsong, the complication of polyphony, the divisions of the Handelian school, have each and all brought about a decline and fall by the very excess of a particular phase of development; so too has each of the various styles of ecclesiastical architecture superseded that which preceded it, only at length to give way to its successor, the advent of which was hastened by its own immoderation. Thus the cumbrous piles of heavy masonry which so characterized the Norman period (causing the central towers at Winchester, Worcester, Bury, Evesham, and other places to fall by their own weight) gave way to the extreme lightness of the English early period, where (as at Salisbury) many of the supporting piers and columns seem scarcely substantial enough in their own bulk to brave the force of a moderate gale of wind. Similarly the excess of ornamentation in the decorated period only led to its own decline, and the substitution of the Perpendicular style. Then came the deluge of the Renaissance,

when Gothic architecture was only regarded as a lost art until its revival in the 19th century".

With regard to the *latitude* allowed at any one time, the Anglican church acts *intentionally*. Especially it recognizes main division into cathedral use and parochial use. This last implied in the canons of Cranmer, and whole course of subsequent regulations. Prayer-Book says "to be sung or said" passim. Decision is left to incumbent and churchwardens, who are guided by local circumstances, under control of bishop. E. G. R.

Nachrichten von Lehranstalten und Vereinen.

(Übersendung von Jahresberichten u. dgl. erwünscht.)

Essen. Der hiesige *Verein akademisch gebildeter Musik-Lehrer und -Lehrerinnen*, der sich nach dem Vorbilde des Berliner Musik-Lehrer und -Lehrerinnen-Vereins zwecks Hebung des musikalischen Unterrichtsbetriebes hauptsächlich durch Anstrebung einer gesetzlichen Regelung des Prüfungs- und Berechtigungswesens der Musiklehrenden gebildet hat, zählt bereits 31 Mitglieder. Durch Vorträge musikpädagogischen oder allgemein musikalischen Inhalts, sowie durch Lehrproben und Besprechungen hierhergehöriger Fragen, durch Auslegen von Fachzeitschriften, Gründung einer Bibliothek u. s. w. sucht der Verein die geistigen Interessen seiner Mitglieder zu fördern. Auch Konzert-Aufführungen sind seitens des Vereins in Aussicht genommen. Daneben sollen auch die materiellen Interessen der Mitglieder nach verschiedenen Seiten unterstützt und gefördert werden. Dem Vorstand gehören die Herren L. Riemann, Lehmann, J. Ebing sowie die Damen Fräulein E. Müller und Fräulein Emma Burgmann an.

Mannheim. 9. Juni. Zu Ehren der Protektorin der Anstalt fand ein Fest-Konzert der *Hochschule für Musik* statt. Das Programm bot reichlich Gelegenheit, die Leistungen der Schüler im besten Lichte zu zeigen. Eröffnet wurde das Konzert durch das Mendelssohn'sche Gebet »Verleih uns Frieden« für gemischten Chor und Orchester; es folgten 3 Stücke für Frauenchor, nämlich das fünfstimmige »Adoremus« von Orlando Lasso, das vierstimmige »Laudi alla Vergine Maria« von Verdi und der 104. Psalm von Albert Becker. Der Rest des Programmes bestand hauptsächlich aus solistischen Darbietungen.

Weimar. Die *Großherzogliche Musik-, Opern- und Theaterschule* versandte ihren Bericht über das verflossene Schuljahr von Ostern 1901—1902. Die Schule erreichte in diesem Jahre eine Schülerzahl von 200 Schülern und Schülerinnen, die nur im Schuljahr 1886—1887 (um 13 Schüler) übertroffen worden ist, während das Vorjahr nur 187 aufwies. Von der Gesamtzahl gehörten 7 Schüler und 8 Schülerinnen der Theaterschule, 21 Schüler und 60 Schülerinnen der Vorschule an. Nichtdeutsche Ausländer befanden sich 34 darunter. 3340 *M* wurden armen Schülern an Schulhonorar als Stipendien erlassen; 2 Schüler erhielten die Bülow-Stipendien, 1 das Nic. Rubinstein-Stipendium. Direktor der Anstalt ist der Geheime Hofrat und Hofkapellmeister a. D. Herr Professor Müllerhartung. Das Lehrpersonal umfaßt 26 Lehrer. Im Laufe des Jahres wurden von dem Institut 21 (in der ganzen Zeit seines Bestehens überhaupt 352) Aufführungen veranstaltet. Die Schule verdankt ihr Entstehen dem verstorbenen Großherzog Carl Alexander. Sie gliedert sich in eine Orchester-, eine Opern-, eine Theater- und eine Vorschule. Die beiden ersten haben je eine obere und eine untere Stufe. Zur Aufnahme in die Oberstufe der Orchesterschule wird verlangt: Fertigkeit auf einem Orchester-Instrumente, die erwerbsfähig macht, und eine solche im Klavierspiel, die zu den Etüden von Cramer nötig ist, ferner Kenntnisse der allgemeinen Musik- und Harmonielehre, die Fähigkeit, Tonreihen vom Blatt zu singen und eine allgemeine Bildung, welche zu dem sogenannten Künstler-Examen

für Einjährig-Freiwillige befähigt. Für die Oberstufe der Musikschule ist erforderlich: eine Fertigkeit im Klavierspiel, die zum Vortrag der Etüden von Moscheles befähigt, für den Sologesang die Fähigkeit zum Liedervortrag, ferner Sicherheit in der allgemeinen Musiklehre, sowie in den Hauptdreiklängen und Septimenakkorden und einige Sicherheit im Treffen. Wichtig ist, daß den Schülern der Zutritt zu den Vorstellungen und Hauptproben des Hoftheaters freisteht. Der Kursus für die Orchesterschule ist 5jährig, für die Musikschule 4-, für die Opern- und die Theaterschule 2- und für die Vorschule 1jährig.

Notizen.

Berlin. Am 1. September wird hier eine *Chorschule der kgl. Oper* errichtet werden, deren Leitung in den Händen der Herren Wilhelm Wegener und Hugo Rüdel liegt. Der musikalischen Prüfungskommission gehören die beiden Kapellmeister Richard Strauss und Dr. Karl Muck an. — Im kgl. Opernhause wurde am 12. Juni *Mozarts »Don Juan«* zum *600. Male* gegeben. Die erste Aufführung fand am Montag den 20. Dezember 1790 im damaligen kgl. National-Theater am jetzigen Schillerplatz statt, 63 Jahre später, 1853, die 300., im April 1870, die 400., und nach abermals 17 Jahren, im November 1887 die 500. Zur 600. Aufführung hat die kgl. General-Intendantur eine Festschrift herausgegeben, die außer jenen Daten eine Anzahl Porträts berühmter Darsteller der verschiedenen Don Juan-Rollen, Kostümbilder und Dekorationen aus verschiedenen Zeiten enthält. — Die *Stuttgarter Hofoper* hat mit ihrem Gastspiel am Neuen königl. Operntheater einen vollen Erfolg errungen. Neben der Aufführung älterer Musik, wie »Hoffmanns Erzählungen« von Offenbach und »Die kleinen Michus« von Messager vermittelte sie dem Berliner Publikum die Bekanntschaft einiger interessanter Novitäten aus letzter Zeit, so vor allem des »Polnischen Juden« von Karl Weiss und des »Orestes« von F. Weingartner. Das erstere Werk, das über ein überaus wirkungsvolles Libretto verfügt, erhebt sich auch in musikalischer Hinsicht hoch über den Durchschnitt der letzten Jahre und errang gleich bei der ersten Aufführung beim Publikum wie bei der Kritik einen ungewöhnlich starken, einmütigen Erfolg. Weingartner hat seinen »Orestes« mit großem Geschick der Oresteia des Äschylus nachgebildet; einschneidende Änderungen weist nur der dritte Teil auf. Die Musik wandelt im Großen und Ganzen in den Bahnen des Wagnerschen Musikdramas; im 3. Teil trägt sie stark eklektische Züge. Selbstverständlich verfügt der Komponist über alle Mittel der modernen Instrumentationstechnik. Die musikalische Erfindung dagegen hält sich nicht immer auf der Höhe der antiken Textvorlage. Der äußere Erfolg des Werkes war sehr stark, die Aufführung seitens der Stuttgarter Gäste, wie auch an den vorhergehenden Abenden, durchweg einwandfrei. Die Stuttgarter verfügen über ein zuverlässiges, wohlabgerundetes Ensemble (zu nennen sind vor allem die Damen Wiborg, Hieser, Reinisch und Sutter und die Herren Giesswein, Müller, Holm und Fricke), sowie über ein vorzügliches Orchester unter den beiden Hofkapellmeistern Pohlig und Reichenberger. — Der *Berliner Tonkünstlerverein* veranstaltete während des abgelaufenen Winters 9 Vortragsabende, in deren Verlauf 36 Manuskripte und 60 gedruckte Werke 40 verschiedener Komponisten unter Mitwirkung von 58 verschiedenen Künstlern und Künstlerinnen zur ersten Aufführung gelangten. Ferner hat der Verein es als ein dringendes Bedürfnis erkannt, in Sachen der Unterrichtsbedingungen, die dem Musiklehrer die Erfüllung seiner berechtigten Honoraransprüche garantieren, Stellung zu nehmen. Das durch eine besonders hierzu gewählte Kommission entworfene Formular, das in vier Paragraphen die monatliche Vor- oder Nachzahlung befürwortet, und genau feststellt, wann abgesagte oder ausgefallene Unterrichtsstunden vom Honorar abzuziehen sind und wann

nicht, schließlich die Kündigungsfrist feststellt, wurde angenommen und den 560 Mitgliedern des Vereins zur Anwendung dringend empfohlen.

Brüssel. Die *königlich belgische Akademie* schreibt eine Preisaufgabe für 1903 aus über das Thema: Entstehung und Entwickelung des Musikdramas von Peri's Eurydice bis Gluck's Orpheus.

Dublin. — Late *season* has seen quite extraordinary number of concerts here (Iernicè, "drowning the miller"); 120 higher-class, and others.

The "Dublin Musical Society" (choral & orch.) in 3 concerts gave Sullivan's "Golden Legend" & "Festival Te Deum", &c., and hardly sustained their reputation. — The 3-year old "Dublin Orchestral Society" (conductor Mich. Esposito) gave 6 concerts, including conductor's recent "Otello" overture; E. is a leading figure in Dublin. — The "University of Dublin Choral Society" gave Bach's Matthew Passion and the late Rob. Stewart's "Tercentenary Ode". The 4-year old "Orpheus Choral Society" (cond. J. C. Culwick) gave part-song concerts, and has already very large repertoire, esp. having national Irish bearing; C. (org. Chapel Royal) is a most earnest musician. — The "Royal Dublin Society" (akin to the Roy. Institution of London) has lately built fine music-hall, with organ, and gives chamber-concerts; this season by Brodsky, Verbrugghen, and Max Mossel quartetts. — The "Chamber Music Union" has given 10 concerts; among other things Esposito's vocal suite "Roseen Dhu", and Culwick's new quartett in C minor. — The 6th Feis Ceoil (national Irish annual music-festival) took place 7—10 May 1902; 5 concerts &c. At 2nd concert, choral and orch. prize compositions: — Esposito's Irish Symphony (4 movements on 16 Irish airs), Muspratt's Hymn of St. Patrick, Collisson's cantata "Samhain", Brendon Roger's overture "Songs of the Naiads"; the first of these much the best. At 3rd concert: — H. H. Harty's prize string quartett, H. Bast's string quartett on Irish airs, Max Bruch's "Keltische Melodien". One evening a competition for "Commercial Choirs" (choirs belonging each to one firm); this an important new development, as part-singing little practised among Irish. Judges included Stanford and Oscar Beringer.

M. S. D.

Kiel. Das *sechste schleswig-holsteinische Musikfest* unter Leitung von Fritz Steinbach fand hier in der zweiten Hälfte des Juni statt und war von schönstem Erfolge begleitet. Zur Mitwirkung herangezogen waren die gemischten Chorvereine von Altona, Flensburg, Kiel, Lübeck, Neumünster, Rendsburg, Schleswig und Segeberg; das Orchester bestand aus 80 Künstlern. Als Solisten waren Frau Dr. Moordewier-Reddingius (Sopran), Frl. Philippi-Basel (Alt), v. Zur Mühlen-Berlin (Ten.), Johann Messchaert-Amsterdam (Baß) gewonnen. Am ersten Tage wurde die »Missa solemnis« von Beethoven und die Rhapsodie op. 53 und die I. Sinfonie von Brahms aufgeführt. Der zweite Tag brachte zwei Kantaten und ein Brandenburger Konzert von Johann Sebastian Bach. Es folgten drei Brahms'sche Quartette für vier Solostimmen und Beethovens neunte Sinfonie, die zum ständigen Repertoir der schleswig-holsteinischen Musikfeste gehört.

Leipzig. *Max Klinger's Beethoven-Statue* ist von der Stadt Leipzig für 250000 ℳ angekauft worden und wird im städtischen Museum ihre Aufstellung finden.

London. — With reference to C. W. Pearce's Lectures (see Vorlesungen), the following is *Conspectus* of chief *English Church Composers*, down to Wesley (son), grouped under the reigns in which flourished. Anthems too numerous to indicate, but their extant "Services" (which give most character to the ritual) shown in brackets. — M. = setting of Morning Service, i. e. of Te Deum with Benedictus (early use), or Te Deum with Jubilate (later use); C. = Communion Service, which various, but chiefly Kyrie Eleison, Nicene Creed, and Sanctus (see III, 196); Ev. = Evening Service, i. e. Magnificat and Nunc Dimittis, or Cantate Domino and Deus Misereatur; whole = Morning and Evening with Communion Service. — Out of all the services shown, there survive for general use: — from Tudors, only Tallis's Preces, and Gibbons in F; from Stuarts, only parts of Rogers and Aldrich; from early Georges, parts of Croft, King, Kempton, Greene, and Travers; from late Georges, parts of Boyce, Nares, Cooke, Ebdon, and Attwood. With a handful of exceptions, the bulk of the English monuments has given way before a less healthy, if not a depraved, church taste. Some modern writers trying to revive standard: —

The Tudors (1485—1603). — **White**, d. 1567. — **Parsons**, d. 1570. — **Causton**, d. 1569. — **Tye**, d. 1572, (G min. Ev.). — **Tallis**, 1520—85 (Doric, compl. sung office). — **Farrant**, 1530—81 (A min., whole; and G min. & Doric, each M. Ev.). — **Merbecke**, d. 1591. — **Barcroft**, d. 1609 (G min., M.). — **Hooper**, d. 1621. — **Byrd**, 1538—1623 (Doric, whole). — **Morley**, 1557—1604 (Doric, Ev.; and Burial). — **Dowland**, 1562—1626. — **Bull**, 1562—1628. — **Orl. Gibbons**, 1583—1625 (Doric and F, each whole).

The Stuarts (1603—1714). — **Mundy**, d. 1630. — **Stonard**, d. 1630 (C, Ev.). — **Weelkes**, d. about 1630. — **Giles** d. 1633. — **Ward**, d. about 1640 (G min. Ev.). — **Batten**, d. about. 1640. — **Bevin**, d. about 1640 (Doric, whole). — **Amner** d. 1641 (Doric and G, each whole). — **W. Lawes**, 1582—1645. — **Hutchinson**, d. 1646. — **Tomkins**, d. 1656. — **Hilton**, d. 1657. — **Ramsey**, d. about 1664 (F whole). — **Tucker**, d. 1679. — **Loosemore**, d. 1670 (Doric. whole). — **Wilson**, 1594—1673 (G, Ev.). — **Locke**, d. 1677. — **J. Jackson**, d. 1689. — **Holder**, d. 1697 (C, Ev.). — **Child**, 1606—97 (A min., Doric, E min., E♭, F, and G, all whole). — **Rogers**, 1614—98 (D, E min., and F, all whole; F, M. Ev.; and A min. Ev.). — **Ch. Gibbons**, 1615—76. — **Lowe**, 1615—82. — **Brian**, 1621—69 (G whole). — **Norris**, d. about 1710 (G min. M.). — **Creyghton**, 1639—1733 (B♭, Ev.; and E♭ whole). — **Humfrey**, 1647—74. — **Aldrich**, 1647—1710 (A & G whole). — **Hart**, 1647—1718. — **Wise**, 1648—87 (E♭, Ev.). — **Blow**, 1648—1708 (A, E min., & G, all whole). — **Turner**, 1652—1740 (E, whole). — **Hall**, 1655—1707 (E♭ whole). — **Purcell**, 1658—95 (B♭, whole; B♭, M. Ev., with Benedicite; D, M.; and C min., Ev.). — **Clark**, 1669—1707 (C min. & G, both M.). — **Goldwin**, d. 1719 (F, whole). — **Holmes**, d. 1720. — **Wanless**, d. 1721. — **Nalson**, d. 1722 (G, M.).

The first 2 Georges (1714—60). — **Hawkins**, d. 1729 (A & G, each whole). — **Richardson**, d. 1729 (C, Ev.). — **Tudway**, d. 1730 (B♭. Ev.). — **Weldon** 1676—1736. **Finch**, 1664—1738 (G min., Te Deum). — **Bishop**. 1665—1737 (D, M.). — **Rosingrave**, d. 1747. — **Walkeley**, 1672—1717 (E♭, M.). — **Church**, 1675—1741 (F, whole). — **Croft**, 1678—1727 (E♭, M. Ev.; A & B min., both M. C; and Burial). — **Broderip**, 1683—1726 (D, whole). — **King**, 1687—1748 (B♭, C & F, all whole). — **Kelway**, d. 1749 (A, B, and G min., all Ev.). — **Kempton**, 1694—1762 (B♭, M. Ev.). — **Greene**, 1695—1755 (C, M. Ev.). — **Travers**, 1700—58 (F, whole).

George III to William IV (1760—1837). — **Kent**, 1700—76 (C & D, both M. Ev.). — **W. Hayes**, 1706—77 (E♭, Ev.). — **Boyce**, 1710—79 (C, M.; A, M. C.; G, Te Deum; E min., Burial. — **Barrow**, 1712—69 (F, M. Ev.). — **Nares**, 1715—83 (C and F. both whole; and D. M.). — **Cooke**, 1734—93 (G, whole). — **Ph. Hayes**, 1738—97. — **Battishill**, 1738—1801. — **Ebdon**. 1738—1811 (C, M. Ev.). — **Arnold**, 1740—1802 (B♭. whole). — **Attwood**, 1765—1838 (A and D. both M.; and F whole). — **R. Cooke**. 1768—1814 (C, Ev.). — **Clarke Whitfield**, 1770—1836 (C, E, and E♭, whole; F, M. Ev.); &c.). — **S. Wesley** (father), 1766—1837 (F, M. Ev.).

Victoria (1837—1901). — **Crotch**, 1775—1847. — **Walmisley**, 1814—56 (B♭, C, D, and F, all whole; &c.). — **S. S. Wesley** (son). 1810—76 (E and F, both whole).

The *Joachim Quartett* (see Musikaufführungen) was as usual Joachim, Halir, Wirth, Hausmann; A. Gibson came in extra viola, P. Such extra violoncello. Cf. II, 399; where "was a success" is a misprint for "was not a success". The Schubert op. 161 (fresh to audacity), and the Brahms op. 51, are little known here. In the Brahms quintett op. 88 the instruments were all Stradivari; thus, Joachim 1715, Halir 1715, Wirth 1721, Gibson 1728, Hausmann 1724, the whole within the third period; St. died 1737 (cf. II, 289). — P. Such is pupil of Hausmann, and has just given concerts. — Joachim and Hausmann were guests of the *London "Madrigal Society"* at their open festival-dinner-concert on 15th May, 1902. This, founded 1741 by J. Immyns an attorney, reputed the oldest mus. society in Europe; originally mechanics meeting for supper and song, then professional musicians added, now a select society charging themselves with upkeep of English madrigal style.

On May 10th, 1902, A. Wilhelmj (1845—) bought from G. Hart jun. (28 Wardour Street) for £ 2000 the famous and much decorated *G. A. Guarneri* (del Gesu) 1737, long in that family.

The entries regarding *Granville Bantock* at page 372 need correction. "Overture" Journal was started 1890. "New Quarterly" in 1893. And should be added to orchestral works (first time): — 1900, Antwerp, Symphonic Variations "Helena" (III, 362):

1901, Antwerp, "Songs of Arabia", also "Songs of Egypt". — Regarding p. 370, the Albert Hall was opened in 1871.

The following is record of another young composer hardly yet in dictionaries: —

Landon Ronald (II, 401; III, 362), recte Russell, son by second marriage of Henry Russell (II, 140) and has 2 brothers distinguished in gen. literature; b. 7 June 1873 in London; entered Roy. Coll. of Music 1885, where scholar; 1890 went tour with "Enfant Prodigue" (pianist); 1891—2 mus. director Lyric Theatre touring companies; 1892 maestro al piano Covent Garden Opera; 1893 mus. director Aug. Harris's Opera touring company; 1893—4 mus. director Melba's American tour; June 1894 conductor Covent Garden Opera; April 1896 conductor Drury Lane Opera; 1898 and still mus. director Lyric Theatre; conducts various orch. concerts; 1901 and still mus. director Symphony Concerts, Winter Gardens, Blackpool (Lancashire). Principal performed works (first time): —

1891, Prince of Wales's Theatre, Operetta "Did you ring?"
1898, Lyric Theatre, Operetta "Little Miss Nobody" (part).
Ditto, "L'Amour mouillé" (part).
1900, Ditto, "Florodora" (part).
Ditto "The Silver Slipper" (part).
Queen's Hall, Orchestral Suite de Ballet.
1901, London Philharmonic, orch. song-cycle "Summertime".
1902, Queen's Hall, Symphonic Poem "A Winter's Night".
Alhambra Theatre, Coronation Ballet, "Britannia's Realm".

On 28th May 1902 at Queen's Hall Mrs. *Henry J. Wood* (II, 139, 404) introduced first time in this country 9 songs: — Balakireff 1, Enna 1, Fielitz 1, Hausegger 1, Kaskel 2, Korsakoff 2, Volbach 1. The Enna and Volbach the most effective, the Balakireff and Korsakoff much the purest music. Mlle. Tosta de Benici (p. forte) at same time introduced similarly "Characterstück" by Sinding, "Grief" by Alfvén, "Novelette" by Sjögren; the first is fine music; her name assumed, as she is Swedish.

Richter's London Concerts (see Musikaufführungen) have completed 24th year and 38th series. They still attract one of the best audiences in London; owing to confidence in sound choice of music, clear and unexaggerated execution, and presentation of best soloists. The strings are 16, 16, 12, 12, 10; a considerable body for size of Hall; leader E. Schiever. Descriptive programmes edited or contributed by C. A. Barry, full and reliable and seldom committing the sin of leaving out the bass. Joachim's thoroughly beautiful and effective Hungarian Concerto attracted the usual attention; written 1858, first perf. in England 2 May 1859 at London Philharmonic by composer; thereafter greatly altered and played by J. at 1860 Düsseldorf Festival in 1860 and at London "Musical Society" in 1863. Dvoràk's brilliant Slavonic Rhapsody, no. 3, op. 45, took the audience by surprise. Regarding the horn dissonance in 1st movement of "Eroica" 4 bars before recapitulation, Grove (deceased) in programme quotes Von Lenz (Petersburg 1852) as calling it "Le Sourire du Chimère, says that Fétis and the Italian conductors used to make the horn-notes B♭ D E♭ F, and that Wagner and Costa mirandum in modum used to make 2nd violins play G. The same considers the fugato coda of Funeral March, origin of Cathedral scene in Schumann's E♭ symphony. He also points out correct tying of minims in Trio of Scherzo as due to Breitkopf and Härtel complete edition. Also that Gounod borrowed the phrase at bar 17 of "Poco Andante" of Finale for his main theme in the "Redemption". Barry draws attention that the Kaiser Marsch was performed most memorably at entrance of troops into Berlin on 16 May 1871 at close of war, at laying of first stone of Bayreuth Theatre on 22 May 1872, at golden wedding of Emperor and Empress on 11 June 1879, at accession of Emperor Frederick, and the same of present Emperor. He quotes also from recent 141 of "Bayreuther Blätter" the Karl Tausig programme, Vienna 27 December 1863, giving the item "Vorspiel (Liebestod) and Schlusssatz (Verklärung), from Tristan and Isolde"; Wagner himself contributed the descriptive matter thereto. B. says: —

"It seems strange that for so many years past the concluding scene of Tristan and Isolde, rather than the Prelude, should invariably have been regarded as representing Liebestod, i. e. dying for love, and that it should have been overlooked that the closing scene

represents the Verklärung, i. e. transfiguration of Tristan and Isolde. We should feel grateful to the editor of the Bayreuther Blätter for the correction, notwithstanding the tardiness of its arrival. In proof of its correctness we point to the programme of the Sixth Concert (May 19, 1877) of the Wagner Festival, given at the Royal Albert Hall, in which the Prelude and closing scene from Tristan and Isolde were announced by W. himself as "Vorspiel und Schlußmusik (Isolde's Liebestod und Verklärung)". How the mistake which, for so long has obtained in England and elsewhere, arose, we are unable with certainty to determine, but are inclined to think that it originated in a programme-book which the late Dr. Hueffer wrote for the London Wagner Society in 1873." E. G. R.

The *Viola da Gamba* (Kniegeige), described as obsolete in Paul David's article (1880) on "Gamba" in Grove's Dictionary, (which hereon not very clear or adequate), has been revived by lectures of Arnold Dolmetsch on the Viol class (cf. II. 261), and the performances of his daughter Hélène Dolmetsch, who has attained as a gambist real virtuosity. On 15th March 1894 and 2nd April 1895 she played obligato to "Komm, süßes Kreuz" in Bach's Matthew Passion (Bach Choir, Queen's Hall), since when interest has spread; see now Musikaufführungen. She plays chiefly on a Carlo Bergonzi (working 1716—55) dated 1727; altered once into a violoncello, but since restored to a 7-string Viola da Gamba with 7 metal under-strings. The tuning is from A to d', not from D to g'; cf. the Viola Bastarda, or Viola di Bordone, or Baryton, and the English 3-string double-bass. The 4 highest upper-strings only are gut. Tuning of wire under-strings or sympathetic strings is 7 chromatic semitones from a (cello 1st string) upwards. The bow is of course held like double-bass bow; with knuckles out, not over. Burney's sarcastic remarks on tone of the Gamba are misplaced; it is to a violoncello as a Maggini to a Stradivari violin. Its arpeggio capacities suit it specially for cadenzas. It deserves to be revived as a solo instrument. Among English writers for it are Norcomb (1576—about 1640), Mace (1613—about 1710), and Ch. Simpson (about 1630-80). Last-named wrote the "Division Violist", standard work on technique of Gamba. W. W. C.

Four German recitation-concerts at Queen's Hall, 31 May, 2, 4, and 6 June, 1902 by Intendant of Bavarian Royal Theatres Ernst *von Possart* and composer *Richard Strauss*. This a remarkable event of the Season. Possart the prince of declaimers, Strauss the most ambitious of contemp. German composers. First concert, Byron's "Manfred" (1817) in the German version, with Schumann's music (1850); Possart as Manfred and the other characters cast (this last a novelty in England, and great increase to effect). The minor characters: — Fellner, Schmidt, Staub, Sylge &c.; Mmes. Driller, Hahn, Sherwin, Sylge &c. Queen's Hall Chorus, Newman's orchestra of 110, Strauss conductor. The earnestness of all concerned, the thorough broad art-power of the reciter, and the beauty of the seldom heard music (Birmingham, 16 April 1896 and 1 April 1902. cond. G. Halford; London 21 June, 1899, cond. T. H. Yorke Trotter), conspired to make a deep impression. At the appearance of Astarte, the sun, on a gloomy day, suddenly shone out full upon the performers. After Eleonore Driller's third "Manfred!" there were few dry eyes in the house. The second concert was Tennyson's "Enoch Arden" in German version, with Strauss's melodrama music op. 38, (P.forte only); Possart reciting, Strauss at P.forte. This homely staunchly-told tale has even a mystic touch at the close, with the storm and the deathbed: — "Audiit — exsiluit — jactavit brachia late, Exclamans voce altisonâ, velum! aspice! velum! Salvus sum! salvus! reciditque haud plura locutus". Strauss's music with special distinctive character, and quite beautiful; observe that it is nearly as late as "Heldenleben". Third concert, the 3 Tone-poems "Don Juan", op. 20, "Tod und Verklärung" op. 24, and "Till Eulenspiegel", op. 28, with full orchestra. It is impossible in a brief note to expose the fallacies about form, about the everlasting laws of tonality, which are eating out the core of this style and preparing it to fall rotten to the ground as soon as it has performed a certain use. They exist. S. is to this day's art exactly what Liszt was to his; and he will, for better or worse, have the same fate. The marvellous handling of the orchestra, and sometimes the suggestiveness of the music, carry very many off their feet and rob them of their judgment; but the fragmentariness

which is good in melodrama accompanying speech, is here too fatal and stamps the style as evanescent. "Till Eulenspiegel" is broken glass in a kaleidoscope. At the 4th concert, further admirable recitations (including Schiller's "Eleusische Fest", music by Schillings, op. 9, ii), by Possart, and the Strauss Vn. and P.forte sonata, op. 18; this last (cf. III, 367) has not the glamour of the orchestra, and is very poor music, though it belongs to the same composing period as "Don Juan". Programmes contain good translation work by A. Kalisch (I, 24), mus. critic of the "Star", "World" &c. A remark has been made in several newspapers that the 2 long poems should have been given in English; which not reasonable. How could Possart, coming over here to exhibit his own powers (and just so come over Duse, Bernhardt, &c.) hand over 2 of his 4 concerts to another person? The argument seems exactly contrariwise; while foreign artists must of course play in their native tongues, it was judicious to select 2 poems which were known to and could therefore be followed line by line by every Englishman. Furthermore of Germans themselves there are not less than 60,000 in London; thus, to every Italian 2 Dutch, 4 French, 8 Germans. Our hearty welcome to these 2 strikingly distinguished artists who came over here and gave us of their best! C. M.

Weimar. Am 30. Mai wurden die vom *Lisztdenkmal*-Kommittée geplanten Feierlichkeiten durch ein Orchesterkonzert mit Liszt'schen Kompositionen im Hoftheater eröffnet; bei dieser Gelegenheit gelangten zu Gehör: die sinfonische Dichtung Festklänge und die Faust-Sinfonie. Eugen d'Albert trug das Esdur-Konzert und Fräulein Johanna Dietz 5 Lieder vor. Am 31. Mai fand die Enthüllung des Denkmals statt, wobei Freiherr Hans von Bronsart die Festrede hielt; abends folgte im Hoftheater eine scenische Aufführung der Legende von der heiligen Elisabeth. Am 1. Juni veranstaltete der Riedel-Verein aus Leipzig in der Herderkirche ein geistliches Konzert mit Kompositionen von Liszt, Draesecke, Bach.

Wien. Während der Sommerferien werden in der *Hofoper* eine Reihe von *technischen Umgestaltungen* vorgenommen werden, die nach den modernsten Errungenschaften der Bühnentechnik konstruiert, die Wiener Hofoper auch in dieser Beziehung den übrigen Bühnen der Welt gleichstellen sollen. Das Prinzip der Drehbühne (bei den »Lustigen Weibern« zum erstenmal verwendet) wird nun auch für eine Reihe anderer Opern (in erster Linie für »Fidelio«) in Anwendung kommen. Die Holzmontierung wird durchwegs durch Eisenkonstruktion ersetzt werden, der Betrieb wird durch elektrische Kraft erfolgen. — Am 31. Mai wurde Daudet's *Arlésienne* mit Bizet's Musik im Deutschen Volkstheater gegeben. Die musikalische Leitung lag in den Händen des Herrn Eduard Colonne, der eigens zu diesem Zwecke aus Paris gekommen war. Die Musik verfehlte auch hier ihre Wirkung nicht, doch vermochte die Dichtung nicht weiter zu interessieren, ähnlich wie bei einer Aufführung in Berlin, die vor einigen Jahren stattfand.

Kritische Bücherschau

der neu-erschienenen Bücher und Schriften über Musik.

Referenten: O. Fleischer, J.-G. Prod'homme, K. L. Schaefer, J. S. Shedlock, W. Barclay Squire.

Abbott, G. F. Songs of Modern Greece, with Introductions, Translations and Notes. Edited for the Syndics of the University Press, Cambridge; at the University Press. 1900. pp. 307. 4to.

This excellent little collection of the poetry of the Folk-songs of modern Greece is a useful supplement to the well-known works of A. Passow and C. Fauriel. The author dates the origin of the poems he has collected, from about the middle of the 18th century down to the outbreak of the Greek War of Independence in 1821, or a little later. The book would have been improved if the sources of the poems had been given; apparently they are mostly derived from the frontier of Macedonia and Greece, and from the Islands of the Greek Archipelago. In every case the original version is printed with a literal English translation. The work is divided into two parts, the first dealing with Heroic poems, with subdivisions of Historic Ballads, and with Choral Songs; the second part consisting of Romantic poetry (Idylls and Love-songs, Dancing-songs, Miscellaneous, and Distichs). The absence of music is a draw-back, but the introductions to the various sections give some interesting information as to the manner in which the songs are sung. W. B. S.

Baden-Powell, The Rev. James. Choralia. A Handy Book for Parochial Precentors and Choirmasters. With an Introduction by the Rev. H. Scott Holland. London, New York, and Bombay, Longmans Green & Co., 1901. pp. 262, sm. 4to.

A useful work on the choral services of the Anglican Church, written from a ritualistic point of view. The principle upon which the book has been drawn up is that owing to "some very significant omissions in the Book of Common Prayer", it is permissible to "fall back upon ancient precedent, so as to draw in, lawfully, at least all the spirit of the magnificent scriptural surroundings of out ancient English services, which are in part verbally lost to us". Granting these premisses, the author has certainly carried out their development with much ingenuity, and even those who do not agree with his views may derive much benefit from his book. The practical directions as to choir-training &c. are especially valuable, and there is much interesting information as to the gradual changes and development of the present Anglican Liturgy. The author's musical taste, so far as it is to be gathered from the lists of music recommended for performance, is not so commendable. His appreciation of the English school of the 16th and early 17th centuries is evidently very limited, and it is strange to find no mention of such a noble work as Gibbons in F, of Byrd's "The Souls of the Righteous", or of Purcell's "Remember not, Lord, our offences" and "Thou knowest, Lord, the secrets of our Hearts". The recommendation of adaptations of Mozart's "Seventh Mass", or Gounod's "Messe de Pâques" and "St. Cecilia Mass", and of Kalliwoda's Mass in A, seems to show that there is a decided field in the Anglican Church for the work that has been done abroad by the German Caecilien-Verein. In a note on p. 250 the author says that the internal evidence is conclusive as to the genuineness of Mozart's Seventh Mass, whereas exactly the opposite is the case. The work is scored for strings, clarinets, bassoons and horns. But it is known that at Salzburg, for which cathedral it was supposed to have been written, there were no clarinets in use in Mozart's time; besides which the composer's widow distinctly stated that the Mass was not by her husband, but by Süssmayer. Another point which needs correction is the note on p. 126, in which it is stated that "there is no precedent whatever for a custom which is growing in the Latin Church, of singing the Benedictus after the Consecration". The Congregation of Sacred Rites ordered that the Benedictus should be sung after the Elevation, by a decree dated 14 April 1753. On p. 256 it is said that the sole old ecclesiastical treble instrument was a zanck by which the author probably means a

zincke. "Clarionet" for "clarinet", and "quartette", are spellings that might well be revised in a future edition; and it is a little surprising to find such a word as "sermonette" and the modern abomination "forever" used by two distinguished clergymen of the Church of England.

W. B. S.

Batka, Dr. Richard. Die moderne Oper. Sonderabdruck aus dem 53. Jahresberichte der Lese- und Redehalle der deutschen Studenten in Prag. Prag, 1902 — 16 S. 8⁰.

Ein anregendes Heftchen, das von klarem Nachdenken zeugt und die Opern nach Wagner einer oft geistvollen Kritik unterzieht. Dieser kleine Vortrag ist mir zehnmal lieber, als jene »modernsten« dicken Bücher, die großes Hin- und Hergeschwätz für nüchternes, positives Urteil geben. Als Probe gebe ich wieder, was Verfasser über das musikalische Lustspiel (S. 9) sagt: Indem sich unsere Komponisten auf dieses warfen »machten sie eine merkwürdige Erfahrung. Gerade das Beste, das Feinste ihrer Absichten ging in unsern Opernhäusern verloren. Diese Häuser waren mit Rücksicht auf den Gewinn, aber auch mit Rücksicht auf den rauschenden Charakter der neueren Musik gebaut worden, und nun zeigte sich mit einem Male die Kehrseite der Münze. Die großen Opernhäuser vereitelten jede intime Wirkung. Was der Künstler geflüstert haben wollte, mußte der Sänger schreien, um überhaupt verstanden zu werden; was der Künstler geblinzelt und gezwinkert haben wollte, mußte der Darsteller zur drastischen Pose vergröbern. Aus solchen Erfahrungen erwuchs eine neue Aufgabe: neben den riesigen Opernhäusern für kleinere, freundlichere Räume zu sorgen. . . . Ist das Prinzip einmal durchgedrungen und an den Hauptstädten des Kunstlebens verwirklicht, dann wird auch das große Publikum viel leichter im stande sein, einer ganzen Reihe von künstlerischen Absichten, die jetzt bei der Aufführung, auch bei der besten, verloren gehen, erst gewahr zu werden und (sie) zu genießen.« Oder folgenden vortrefflichen Kernsatz (S. 10): »Möchte nur immer bedacht werden, daß, je anspruchsvoller ein Kunstwerk auftritt, desto höhere und strengere Anforderungen seitens der Zuhörer daran gestellt werden müssen. Wer uns in harmloser Laune seine Mären vorfabuliert und die Stunde kürzt, sei willkommen, wir verzeihen ihm selbst unterlaufende Trivialitäten und Flüchtigkeiten. Will uns Einer aber mit »Offenbarungen« daherkommen, so sehen wir uns den Propheten doch erst einmal von beiden Seiten an.« Schade, daß daneben Wendungen wie »die auf das Prinzip . . . fußende Form« (S. 5), oder, »mitunter oft« (S. 7) und ähnliche *lapsus linguae* billige Angriffspunkte bieten.

O. F.

Bertrand, Ch.-A., und J.-G. **Prod'homme.** Le Crépuscule des Dieux. Paris, Librairie Molière, 1902 — 70 S. 8⁰. fr. 1,—.

Bildet einen Teil der Reihe von »Guides analytiques de l'Anneau du Nibelung de Richard Wagner«, welche die beiden genannten Verfasser herausgeben, und zwar liefert Mr. Bertrand die Analyse der Textbücher, Mr. Prod'homme die der Partituren. Beide verwahren sich ausdrücklich gegen das etwaige Vorurteil, als ob diese Analysen Studien über Wagner's Werke wären, sie sollen nur Hilfsmittel zu deren Studium und Leitfäden zum Verständnis bei den Aufführungen sein.

O. F.

Hanslick, Eduard. Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst. Zehnte Auflage. Leipzig, J. A. Barth, 1902 — 221 S. 8⁰. ℳ 3,—.

Die Neu-Auflage ist nur ein Wiederabdruck der vorangegangenen; nicht zehn Worte sind im ganzen Buche neu, alles. Vorrede und Inhalt samt Seiten- und Zeilen-Anordnung ist bis auf das Komma genau wie ehedem, neu ist nicht einmal der boshafte Druckfehler »Tristian« zum Schluß der bekannten kräftigen Vorrede. Seit seinem Erst-Erscheinen im Jahre 1854 hat das viel besprochene Buch nunmehr zehn Auflagen erlebt, d. h. im Durchschnitt alle fünf Jahre eine, gewiß das Zeichen einer gewissen Unverwüstlichkeit, die ebensowohl in der unzweifelhaft klaren Form wie in dem gut fundierten Inhalte begründet ist. Hanslick's, des Kritikers, persönliche Stellungnahme gegen die »Zukunftsmusik« ist — auch von ihm selbst — viel zu sehr mit seiner Stellung als Ästhetiker vermischt worden, und das scheint mir der Grund zu sein, daß sich die von vielen Seiten erhoffte Weiterentwickelung seiner »Revision der Musik-Ästhetik« leider nicht verwirklicht hat.

O. F.

(**Hülsen**, Georg von.) Wiesbaden, Festspiele 1902 vom 11.—19. Mai. Wiesbaden, Moritz & Mündel.

Eine Art Programmbuch zu den jüngsten Festspielen vor dem Kaiser, welche Gluck's *Armide* in der stark angefeindeten musikalischen Ergänzung von Josef Schlar).

Shakespeare's *Kaufmann von Venedig*, Nicolai's *Lustige Weiber von Windsor*, Auber's *Schwarzen Domino* und Weber's *Oberon*, sämtlich in »Wiesbadener Neueinrichtung« respektive Bearbeitung unter Entfaltung auserlesener szenischer Reize vorführten. Das vornehme Programmbuch giebt historische Einleitungen zu den einzelnen Stücken und eine große Zahl prächtig gelungener Kupferätzungen, die neugeschaffenen Dekorationen der Bühne vorstellend.
O. F.

Konzert-Kalender für die Saison 1902 — 1903. VIII. Jahrgang. Herausgegeben von der Konzert-Direktion Hermann Wolff. Berlin, Selbstverlag.

Lampadius, Friedrich. Die Kantoren der Thomasschule zu Leipzig. Ein biographisches Denkmal, den deutschen Tonmeistern errichtet. Christlicher Verlag Christoph Steffen, Leipzig, 1902 — 79 S. kl. 8⁰. ℳ 1,50, gebunden ℳ 2,25.

Brauchbar, um einen schnellen Überblick über das Leben der Männer zu gewinnen, welche das Thomaskantorat weltberühmt gemacht haben, aber mehr für die allgemein Gebildeten berechnet, als für Musikgelehrte, welch letzteren nicht viel Neues und das bisher Erforschte bei weitem nicht vollständig geboten wird. Besonders hat der Verfasser, sehr zum Schaden seines Werkchens, von den musikwissenschaftlichen Quellen nur — ziemlich oberflächliche — Notiz genommen, wo sie einem Jeden sozusagen in die Hand hineinwachsen; die jüngsten Forschungen über Sethus Calvisius, Kuhnau und andere kennt er offenbar nicht und von dem Versuche, auch die musikgeschichtliche Bedeutung mit in Betracht zu ziehen, was doch die Hauptsache gewesen wäre, hat er von vornherein Abstand genommen. Ein häßliches Versehen ist in der Tabelle der Kantoren am Schlusse des Buches unangenehm: J. H. Schein hat die Jahreszahlen des weggelassenen Calvisius übertragen bekommen und muß hier nun von 1556 bis 1615 durchs Leben wandern. O. F.

Parzer-Mühlbacher, Alfred. Die modernen Sprechmaschinen (Phonograph, Graphophon und Grammophon), deren Behandlung und Anwendung. Mit 105 Abbildungen. Wien, Pest, Leipzig, Hartleben's Verlag — VIII und 113 Seiten. ℳ 3,—.

Nachdem schon die Physiker Scott und König in den sechziger Jahren des vorigen Jahrhunderts Versuche zur Fixierung von Schallwellen angestellt hatten, ist es bekanntlich zuerst Edison 1877 gelungen, eine brauchbare Sprechmaschine zu konstruieren. Heute sind derartige Apparate dank ihrer großen Vollkommenheit fast ebenso populär geworden wie die Photographie, und es ist daher dankbar anzuerkennen, daß Verfasser in dem vorliegenden Buche dem Publikum eine ausführliche und zusammenhängende Darstellung der »Phonographie« übergiebt. Das Werk soll vor allem dem Amateur praktische Ratschläge über alle für ihn wichtigen Punkte durch Wort und Bild erteilen. Der Leser wird finden, daß es diesen Zweck durchaus erfüllt. Im ersten Abschnitt, dem allgemeinen Teil, wird die Behandlung der Apparate, die Wahl geeigneter Platten, Walzen und Schalltrichter, die Erzielung guter Aufnahmen und Reproduktionen, die Aufbewahrung der Walzen besprochen. Im speziellen Teile werden die verschiedenen Typen der Sprechmaschinen beschrieben und ihr Wert erörtert. K. L. Sch.

Schaik, W. C. L. van. Wellenlehre und Schall. Autorisierte deutsche Ausgabe, bearbeitet von Prof. Dr. Hugo Fenkner. Mit 176 Abbildungen. Braunschweig, Vieweg & Sohn, 1902 — XI und 358 Seiten. Geheftet ℳ 8,—.

Verfasser behandelt seinen Gegenstand fast ausschließlich vom physikalischen Standpunkt aus. Die Physiologie des Ohres und die Grundthatsachen der Gehörswahrnehmungen, die höchsten und tiefsten Töne, die Unterschieds-Empfindlichkeit für Tonhöhen, die Schwebungen und Kombinationstöne werden nur kurz erörtert. Um so gründlichere Belehrung wird der Leser auf dem Gebiete der rein physikalischen Akustik finden. Im ersten Abschnitt werden die Pendelbewegung, die periodischen Bewegungen im allgemeinen und die Zusammensetzung von Schwingungen besprochen, im zweiten die Fortpflanzung schwingender Bewegungen und die Wellenbildung. Der dritte Abschnitt ist der Lehre vom Schall gewidmet und in den beiden letzten Kapiteln werden die Gesetze der Schwingungen fester, flüssiger und gasförmiger Körper entwickelt. Daß der Verfasser den reichen Stoff auf nur 358 Seiten bewältigt hat, ohne eine irgend wie erhebliche Lücke übrig zu lassen, ist der Knappheit der

Darstellung zu danken. Die Schreibweise ist dabei klar, und das Verständnis wird, wo es nötig ist, durch sehr gute Abbildungen erleichtert. K. L. Sch.

Schemann, Ludwig. Meine Erinnerungen an Richard Wagner. Stuttgart, Fr. Frommann's Verlag (E. Hauff), 1902 — 86 S. 8⁰. ℳ 1,50.

Einer der jüngeren Wagnergetreuen, der vom Meister persönlich geschätzt wurde und zu den Intimen des Hauses gehörte, legt hier in diesen Blättern seine Erinnerungen an den Meister in einer Weise dar, die sicher tiefinnerlich empfindungsvoll ist, aber nur selten den Leser zu stärkerem Interesse zu erwärmen vermag, da die Sprache namentlich der Anfangspartie etwas geschraubt, der Inhalt wenig positiv ist. Das Positive an den Erinnerungen sind die Aussprüche Wagner's über Nietzsche, Goethe und Schiller, Bismarck, besonders Cherubini und Weber. Weitaus am besten gelungen ist der II. Abschnitt über den persönlichen, heiteren und ungezwungenen Verkehr Wagner's mit seinen Freunden. O. F.

Schumann, Prof. Dr. Paul. Max Klinger's Beethoven. Mit 4 Abdungen. Leipzig, Seemann, 1902 — 12 S. 8⁰. ℳ 1,—.

Ein Versuch, Klinger's vielumstrittene Beethoven-Statue, woran der Bildhauer seit 1887 immer mit besonderer Vorliebe gearbeitet und gefeilt hat, zu Ehren und zu allgemeinerem Verständnis zu bringen. Die allegorischen Beziehungen der einzelnen Teile zu Beethoven's gesamtem Geistesleben dürften namentlich dazu dienen, die Absichten der Komposition zu erhellen. Die beigegebene große Photographie des eigenartigen Kunstwerkes giebt meiner Meinung nach eine mächtigere Anschauung vom Gewollten, als das nach Ansicht Aller gänzlich unzulängliche Modell in der Berliner sezessionistischen Ausstellung. O. F.

Solenière, Eugène de. Notules et Impressions musicales. Sevin et Rey édit., Paris, 1902.

Si je ne me trompe, les essais qui composent cette brochure ont été lus dans des conférences-concerts que M. de Solenière donne chaque hiver à Paris. Leur simple énumération en fera voir l'intérêt: Paradoxes sur la musique; Idéalisme et Réalisme musical; le Compositeur; Musique du «Je t'aime»; Chopin; Sur la musique allemande; Benjamin Godard; Louis Lacombe; le Mot, le Geste et la Note; A propos de critique musicale. D'une lecture facile, ces différents chapitres, d'un style souvent pittoresque, témoignent de réelles connaissances musicales, et par leurs aperçus ingénieux, nouveaux souvent, montrent quel esprit renseigné sur toutes les questions philosophiques en rapport avec l'art musical, est M. de Solenière. Ce livre d'un «jeune» est en outre une preuve que l'esthétique musicale a de sérieux représentants dans la critique française. J.-G. P.

Wells, Walter J. Souvenir of Sir Arthur Sullivan. A brief sketch of his life and works. London, George Newnes, Ltd., 1901. pp. 104.

Among English composers of the second half of the 19th century Sullivan was one of the most popular. He won the first Mendelssohn Scholarship at the Royal Academy of Music, and in due course went to the Leipzig Conservatorium. Immediately on his return to London in 1862 he scored a success with his "Tempest" music at the Crystal Palace, and from that date down to his death he was the favourite of fortune. The volume under notice briefly relates the story of his life. His accidental meeting with Gilbert at a rehearsal of a piece he had written with Frederick Clay, led to that famous series of operas which made thee names of both household words throughout Great Britain and America. Sullivan has been overrated and underrated as a composer; but one thing is certain, — he wrote fresh clever piquant music, unique of its kind, and calculated to give pleasure of the most refined and healthy kind. It must however be remembered that it was Gilbert who by means of his characteristic libretti enabled the musician so ably to develop and display his gifts. The volume contains interesting portraits, — of the composer himself, of Gilbert, of August Manns who produced so many of his works at the Saturday Concerts, &c. There are also facsimiles of his writing, and pictures giving scenes from various Savoy operas. At the end a list of his works is given. Many musicians will agree with the author's statement that by the death of Sullivan, England was deprived of her most tuneful and most accomplished composer; all at any rate as regards the "tuneful". "There was no style in which he did not excel", says the author. But the ability displayed by him in various branches of the art might have been noted, and excellence

in the particular branch to which he devoted so much time and thought.

J. S. S.

Wit, Paul de. Geigenzettel alter Meister vom 16. bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts. Enthaltend, auf 34 Tafeln in photographischer Reproduktion (Autotypie) über 400 Geigenzettel. Leipzig, Paul de Wit, 1902 — 14 S. und XXXIV Tafeln 8°. Gebunden ℳ 7,50.

Jeder Geigenliebhaber kennt die Bedeutung des Zettels in einem Streich-Instrument, der unter Umständen über die vielleicht recht strittige Echtheit entscheidet, nämlich in dem Falle, wo festgestellt werden kann, daß die Geige noch uneröffnet ist. Letzteres ist ja nun freilich leider fast niemals der Fall; uneröffnete alte Geigen giebt es wohl kaum 1 Prozent. Aber auch dann, wenn die alte Geige eröffnet worden ist, kann der Geigenzettel recht vielsagend wirken. Bekanntlich werden die alten Geigenzettel fabrikmäßig hergestellt und in alte Instrumente oder — horribile dictu! — sogar in moderne Markneukirchener 2 Mark-Geigen eingeklebt. Kann man also an dem Geigenzettel ersehen, daß er gefälscht ist, dann heißt es, doppelt und dreifach vorsichtig sein! Denn dann ist wenigstens das Eine ausgeschaltet: die Autorität des betreffenden Namens, und dafür das Andere eingeschaltet: die bewußte Absicht irgend eines Jemandes, zu fälschen. Dann muß also das Instrument in seiner Bauart, seinen Einzelteilen, seinem Lack, seinem Klang u. s. w. einzig und allein für sich selber sprechen. Darum ist es dem Beurteiler alter Streich-Instrumente aufs Höchste erwünscht, ein Hand- und Nachschlagebuch für die Echtheit der Zettel zu besitzen. Mehrere Werke über Geigenbau haben sich schon angelegen sein lassen, Nachbildungen von echten Geigenzetteln wenigstens der berühmtesten Meister zu bringen, aber ein Lexikon, wie das vorliegende, mit über 400 Reproduktionen der Geigenbauer ersten bis vierten Ranges bildete bisher einen frommen Wunsch, der durch de Wit's verdienstliches Werk zu einem erfüllten geworden ist.

O. F.

Eingesandte Musikalien.

Referenten: **E. Euting, A. Göttmann, C. Mengewein.**

Verlag Anton Böhm & Sohn, Augsburg und Wien.

Harmonium-Album. Eine Sammlung von Original-Stücken für Harmonium unter Mitwirkung verschiedener Autoren herausgegeben von Alban Lipp. Heft 1. ℳ 3,— netto.

Enthält zum größten Teil gut gearbeitete Original-Stücke getragenen, speziell kirchlichen Charakters. Das Harmonium wird darin jedoch lediglich als Orgel-Surrogat behandelt.

E. E.

Verlag Bosworth & Co., Leipzig, London, Paris, Wien.

Mackenzie, Alex. C. Coronation March. Op. 63. ℳ 2,— netto.

Sitt, Hans. Trois Morceaux pour Alto avec Accompagnement de Piano. Op. 75, Nr. 2. Rêverie. ℳ 1,80.

Keine allzu wertvolle Bereicherung der ohnedies dürftig bestellten Bratschen-Litteratur, immerhin ist es nicht ausgeschlossen, daß das Stück bei besonders tonschönem Vortrag sich eines Erfolges erfreuen kann.

A. G.

Verlag Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Bach, J. S. Larghetto aus dem Konzert in A-dur, bearbeitet von Friedr. Spiro. ℳ 1,30.

Mit der Neuausgabe dieses Stückes in seiner ursprünglichen Gestalt hat der Verlag der geigenden Mitwelt ein prächtiges Vortrags-Stück gerettet.

A. G.

Verlag Otto Forberg, Leipzig.

Beethoven, L. v. Sonaten für Pia-

noforte. Kritisch-instruktive Ausgabe mit erläuternden Bemerkungen und Fingersatz-Bezeichnung von Eugen d'Albert.

Verlag C. A. Gries, Hannover.

Rose, Alfred. Die Kunst der Phrasierung und des Vortrags. Zwölf poetische Studien für Pianoforte. Op. 9. *M* 2,— netto.

— Die Technik des modernen Klavierspiels. Op. 10. *M* 3,— netto.

Die technischen Absichten, welche Herr Rose in seinem Op. 10 verfolgt, dahinzielend, die Technik für das weitgriffige Spiel auszuarbeiten, erscheinen mir von höherem pädagogischem Werte, wie seine poetischen Phrasierungs-Studien. Mehr Phantasie und wirkliche Poesie hätten diesen Letzteren nichts geschadet. A. G.

Verlag L. Hoffarth, Dresden.

Döring, Carl Heinrich. Drei vierstimmige Frauenchöre. Op. 238. Partitur und Stimmen je *M* 1,—. Stimmen einzeln je *M* —,15.

Döring's Op. 238 steht vollständig im Banne Curschmann-Kücken-Abt'schen Geistes oder vielmehr Nichtgeistes. Es sind Ergüsse prototyper Biedermeierei, welche zur Kenntnisnahme eines eventuellen Op. 239 nichts weniger als anreizend wirken.
A. G.

Verlag Gebrüder Hug & Co., Leipzig und Zürich.

Meyer-Olbersleben, Max. Jubelhymne für Männerchor mit Begleitung von Blech- und Schlaginstrumenten oder von Streichorchester. Op. 71. Klavierauszug *M* 2,—. Chorstimmen je *M* —,30.

Musikalisch giebt das kurze Stück keine Rätsel auf. Der stark im biederen Liedertafel-Stil sich ergehende Chorsatz ist bequem und wohlklingend. A. G.

Niggli, Friedrich. Sonate, A-moll, für Klavier und Violoncell. Op. 6. *M* 5,—.

Die Sonate, Johannes Hegar gewidmet, hat zunächst den Vorzug der Kürze. Ihr musikalischer Wert bewegt sich in fortgesetztem Decrescendo. Der erste Satz läßt sich gut an, wenn auch der Klaviersatz stellenweise recht unpraktisch gesetzt ist. Das erste Thema kontrastiert gut zu dem zweiten, die thematische Arbeit, wenn auch zähe sich entwickelnd, zeugt von tüchtigem Können. Der zweite Satz schleicht in grüblerischem Interessantseinwollen grau in grau dahin. Fast könnte man auf den Gedanken kommen, der Komponist wolle sich zum tiefsinnigen Musik-Philosophen auswachsen. Maske, nichts als Maske! Den Beweis hierfür bringt der letzte Satz, dessen erstes Thema à la Schützenfestmarsch nichts an Oberflächlichkeit zu wünschen übrig läßt. Da auch dieses Rondo in seinem thematischen Aufbau und seinem Klaviersatz sich höchst fragwürdig zeigt, möchte ich im Interesse der beiden ersten Sätze dem Komponisten die vollständige Streichung und Neukomposition eines dritten Teiles empfehlen.
A. G.

Vehmeier, Theodor. Trost, Charakterstück für Orgel. Op. 45. *M* 1,50.

Das Stück hat seinen Zweck verfehlt. Es hat weder Charakter, noch gewährt sein Studium Trost. A. G.

Verlag P. Jurgenson, Moskau und Leipzig.

Kalinnikow, Bas. Musik (Ouvertüre und Zwischenakte) zur Tragödie »Zaar Boris« des Grafen Tolstoi. Orchester-Partitur. *M* 13,20.

Tolstoi's Tragödie kenne ich nicht, kann daher über den Konnex zwischen Dichtung und Musik nicht urteilen. Letztere, aus Ouvertüre und vier zum Teil ziemlich ausgedehnten Zwischenakts-Musiken bestehend, giebt sich in ausgesprochen slavischem Charakter. In der Ouvertüre kann von bedeutungsvollen Themen nicht gesprochen werden. Sie ist thematisch gut gearbeitet, ohne jedoch kontrapunktisch hervorragendes zu bieten; ein äußerlich brillantes, mehr geräuschvoll, als geistvoll instrumentiertes Stück. Anders steht es mit den Zwischenakts-Musiken, welche in Erfindung und Instrumentation weitaus feinsinniger gestaltet sind. Besonders reizvoll ist die Einleitung zum zweiten Akt, deren tief melancholisches Hauptthema viel Ähnlichkeit mit den Gesängen der Schiffsschlepper der Wolga hat. Ferner die Einleitung zum vierten Akt mit prächtiger, stimmungsvoller Melodik. Die letzte Zwichenaktsmusik giebt sich zuerst wieder sehr lebhaft und spektakulös, um dann breit und voll ausladend, das melancholische Gis-moll-Thema des zweiten Aktes gleichsam als Trauermarsch in H-moll wiederholend, pompös auszuklingen.
A. G.

Verlag J. Rieter-Biedermann, Leipzig.

Berger, Wilhelm. Op. 83. »Die Tauben«, für Sopran- und Mezzosopran-Solo, gemischten Chor und Orchester. Klavierauszug *M* 6,— netto. Chorstimmen je *M* —,75 netto. Partitur und Orchesterstimmen werden leihweise abgegeben.

Das Herrn Professor Dr. Franz Wüllner gewidmete, nach einer Dichtung Gerhart Hauptmann's vertonte Werk kann unbedenklich als die beste Chorkomposition Berger's betrachtet werden. Stimmungsvoll deckt sich die Musik mit der sprachlich bilderreichen, schönen Dichtung. Das orientalische Kolorit ist ohne jegliche Aufdringlichkeit in der reichen Instrumentation prächtig gelungen und bildet für den bis auf wenige Ausnahmen rein vierstimmig gestalteten Chorsatz eine äußerst charakteristische Unterlage. Die Solostimmen treten nicht sonderlich hervor, verlangen aber im Interesse der vom Komponisten sehr geschickt angelegten dramatischen Steigerung große mit Intelligenz gepaarte Stimmen. Alles in Allem gehört das ungefähr eine halbe Stunde dauernde Werk mit zu dem Besten und, für einen einigermaßen leistungsfähigen Chor, Dankbarsten, was in den letzten paar Jahren erschienen ist. A. G.

Fricke, Richard. »Musik«. Eine »Konzert-Ouvertüre« für vierstimmigen gemischten Chor a capella. Partitur *M* 1,—.

Der Titel »Konzert-Ouvertüre für gemischten Chor« berührt merkwürdig. Man erwartet etwas formal eigenartiges. Dem ist aber nicht so, die Sache ist im Grunde harmlos — Hauptsatz, Mittelsatz, Hauptsatz, Coda — und hat den Vorzug, daß das Stück nicht allein recht gut klingt, sondern auch in der Technik des Chorsatzes eine äußerst geschickte Hand verrät. A. G.

Herzogenberg, Heinrich von. Drei Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Klaviers. Op. 108. (Letztes Werk.) *M* 2,— netto.

Diese drei bereits 1892 komponierten Gesänge des im Oktober 1900 verstorbenen Komponisten sind erst nach seinem Tode herausgekommen. Der musikalische Gehalt derselben ist nicht gerade bedeutend, aber von tiefer Empfindung beseelt. A. G.

Klengel, Paul. Pastorale für Violine und Orgel- oder Pianoforte-Begleitung. Op. 17. *M* 1,50 netto.

— Fünf Stücke für Pianforte. Op. 23. *M* 3,— netto.

Mehr klangschön als gedankentief zeigen die sämtlichen Stücke in Bezug auf Form- und Satztechnik den erfahrenen Routinier. A. G.

Stange, Max. Fünf Volkslieder aus: »Deutsche Volkslieder« für vierstimmigen gemischten Chor von Johannes Brahms. Für Männerchor frei übertragen. Partitur *M* 2,—. Stimmen je *M* —,60.

— Fünf Gedichte aus »Neue Heine Lieder« von Otto Promber für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. Op. 90. *M* 3,— netto. Jedes Lied *M* 1,—.

Es war keine üble Idee von Max Stange, den feinsinnigen Brahms'schen Chorsatz deutscher Volkslieder auch für Männerchor ermöglicht zu haben. Besonders geglückt sind Nr. 2, 3, 4, 5, während Nr. 1 — textlich schon nicht recht für das derbere Kaliber des mehrstimmigen Männergesangs passend — auch in der allzutiefen Führung der zweiten Bässe in Bezug auf die Deutlichkeit der Aussprache nicht günstig erscheint. — Op. 90 sind hübsch empfundene, graziös deklamierte Liedchen. A. G.

Verlag A. Röder, Barmen.

Dameck, F. H. von. Siciliano von J. S. Bach für eine Violine (oder Flöte) mit Klavier (oder Orgel) bearbeitet. *M* 1,—.

— Adagio cantabile von G. Tartini. Für Violine und Klavier (oder Harmonium oder Orgel) bearbeitet. *M* —,80.

Geschmackvolle Bearbeitungen, welche als Vortragsstücke vom pädagogischen Standpunkt aus bestens zu empfehlen sind. A. G.

Spielter, Hermann. Meeres-Idylle für Violine und Klavier. Op. 46. *M* 1,50.

Fades Machwerk, dem jede Daseinsberechtigung abzusprechen ist. A. G.

Verlag G. Schmidl & Co., Triest.

Gentilli, D. Fantasia für Violine und Klavier. 2 Kronen netto.

Ein ebensolch zweifelhaftes Dilettantenprodukt wie Spielter's Meeres-Idylle.
A. G.

Verlag Hermann Seemann Nachfolger, Leipzig.

Hermann, C. A. Aus der Bergwelt. Drei charakteristische Klavierstücke für die Jugend. Op. 74. Komplett *M* 2,—.

Anspruchslose Stücke, welche ihrem Zweck, der klavierstudierenden Jugend eine angenehme Abwechslung zu bieten, vollständig nachkommen. A. G.

Kaskel, Karl von. Vier Lieder. Op. 8. *M* 2,—.

Den ernsteren Stimmungen scheint der Komponist nicht das Verständnis und Gefühl entgegen zu bringen, wie der graziösen Heiterkeit. In seinem Op. 8, Nr. 2, »Auf dem Maskenball« hat er wirklich in dem Erfassen dieser liebesseligen Carnevalstimmung so recht den Nagel auf den Kopf getroffen. Stimmbegabten Überbrettl-Sängern, denen auch die Grazie des Vortrags eigen, sei dies zierliche Stückchen bestens empfohlen. A. G.

Verlag Carl Simon, Berlin.

Mohr, Hermann. Zigeunermusik für Pianoforte und drei Violinen, ad libitum: Klarinette, Violoncell, Triangel und Tambourin. Op. 36.

Ausgabe A. Partitur und Stimmen. *M* 4,—.

Ausgabe Ac. Für Klavier zu vier Händen. *M* 2,—.

Als Salon-Maskenscherz zweckentsprechend, musikalisch von keiner Bedeutung.
A. G.

Verlag Josef Williams, London.

Ricci, Vittorio. Goblin Market (Der Gnomen-Markt). Cantata with soprano and contralto solos and either two or three-part chorus for treble voices. Klavierauszug mit Text. sh. 2/6 netto.

In unserer Zeit ist der Humor selten. Man soll daher nicht versäumen, ihm zu seinem Recht zu verhelfen, wo es nur angeht. Der Text der in Rede stehenden Kantate ist eine wahre Fundgrube dafür. Daran ist freilich nicht die Erfinderin der Handlung, Fräulein oder Frau Christine Rossetti, schuld, sondern der Übersetzer Willy Alexander Kastner, dessen Leistungen sicherlich den freundlichen Leser heiter und dankbar stimmen werden. Betrachten wir also vergnüglich mit einander das Werk. Nr. 1. Gnomenchor: »Mädchen, kauft Früchte ein.« Nr. 2. Duett zwischen dem Schwesternpaar Laura und Lizzie. Laura möchte kaufen, Lizzie warnt: »Laßt uns nicht schauen die Gnomen an und kaufet keine Frucht! Wer weiß auf welchem Boden sie zu nähren sie gesucht!« Der Chor warnt ebenfalls. »Laura rührt sich nicht, Sehnsucht quält sie, doch kann sie nicht zahlen.« Nr. 3. Solo und Chor. Laura bekennt: »Ich hab' kein Geld, ihr guten Leut, ich nehm' nicht, was ihr beut.« Darauf die Gnomen: »Auf deinem Haupte trägst du viel Gold.« Sie schneidet nun ein Löckchen ab und kostet dafür die Früchte. »Ja, das genoß zuvor sie nie, wie sollte das nur enden, wie?« Sie warf die leeren Schalen weg, den weißen Kern und Stein und wußte nicht, ob es Nacht, ob Tag, dann ging sie heim allein.« (As she turned home alone.) Nr. 4. Lizzie warnt abermals: »Kind, bleib nicht zu lange aus! Denkst du nicht an Jannie, die auch bei den Gnomen kaufte und dann starb.« Nr. 5. Schlummerlied, den Schlaf der beiden Schwestern beschreibend. Nr. 6. Der Chor erzählt, »daß Laura Tag für Tag, Nacht für Nacht vergebens wacht, in stummer Qual, beim Mondlicht ward grau und dünn ihr Haar. Lizzie, voller Zärtlichkeit trug mit der Schwester Leid, sie trug nicht mehr die Qual, ging ins Heideland, in ihrer Börs' ein Silberstück und kam zum Bachesrand. Wie lachten da die Gnomen: »Komm, setz dich bei uns hin, iß, wozu Lust du hast.« Darauf Lizzie: »Wollt ihr gar nichts mir verkaufen, von dem Obst in vollen Haufen, gebt zurück mein Silberstückchen.« Nun schalten die Gnomen schlimm und voller Tücken, entfachten Grimm, traten, stießen, rollten den Schweif, bissen sie mit Gekeif, höhnten frech dem armen Weibe, rissen ihr das Kleid vom Leibe, zerrten ihr das goldne Haar, traten auf ihr Füßchen fein und luden sie zum Kosten ein.« Recht nette Manieren! Doch vergeblich. Trotz dieser Liebenswürdigkeiten bleibt Lizzie standhaft, so daß »ihr Widerstand am Ende erschöpft die bösen Leute; sie werfen das Geld hin und fliehen mit der Frucht.« Nr. 9. Lizzie: »Laura, thatst du mich vermissen? Laura, Laura, laß dich küssen, ich bringe dir Gnomen-Fruchtfleisch, Gnomentau.« Feine Sachen! Laura ist entsetzt, da sie fürchtet, daß die Schwester ebenfalls Früchte gekauft hat. Nun erzählt der Chor, daß sie (wer?) weint,

ihr Schwesterchen umarmt und den Saft schlürft, obwohl sie weiß, daß dies krank macht. Dann giebt's einen mächtigen Krach —, »wie wenn ein Turm zu Boden fällt« u. s. w. — »so verging ihr Herz und Sinn und leblos stürzte sie endlich hin. Ist sie tot, lebt sie noch?« Glücklicherweise ergeht es den beiden Schwestern, wie dem bekannten Kuikuk: sie werden wieder labendig. »An Lizzie's Brust liegt Laura beglückt und entzückt.« Und nun zum Schluß die Moral: »Kein bessrer Freund, als die Schwester, sie stützt dich, wenn du stehst.« Ist das nicht ein artiger Text? So sehr ich ihn lobe, muß ich den Komponisten schelten, daß er zu diesem komischen Zeug eine ernste Musik geschrieben hat. Bei einer anderen und passenderen Gelegenheit möchte ich ihm gern sagen, daß er ein hübsches Talent hat, von welchem er aber bei einem derartigen Stoff keinen Gebrauch machen sollte. C. M.

Zeitschriftenschau

zusammengestellt von

Ernst Euting.

Verzeichnis der Abkürzungen siehe Zeitschrift III, Heft 5, S. 211.

Adler. Eine Rhythmus-Theorie des Hörens — Zeitschrift für Ohrenheilkunde (Wiesbaden, J. F. Bergmann) Juni 1902.

Adler, Felix. Was ist uns heute Richard Wagner? — Münchner Salonblatt 1902, Nr. 14.

—— Hugo Wolf als Musikkritiker (mit Originalkritiken von Hugo Wolf) — ibid. Nr. 16.

—— Max Schilling's Ingwelde — ibid. Nr. 23.

Alexander, J. Das 79. Niederrheinische Musikfest, Düsseldorf — NZfM 69, Nr. 26.

Altenburg, Wilh. Die Holzblasinstrumenten-Fabrikation in Markneukirchen und Umgebung — ZfI 22, Nr. 25.

Anonym. Neue bewegliche Wand-Schnellbohrmaschine [für Piano-Platten] — ibid. Nr. 24.

Anonym. Deutschland's Außenhandel in Musikinstrumenten in den ersten vier Monaten 1902 — ibid. Nr. 25.

Anonym. Die »Stroh«-Violine — ibid. Nr. 22 [Violine benannt nach ihrem Erfinder Charles Stroh in London].

Anonym. Eine neue Repetitions-Mechanik für Pianinos — ibid. [D. R. P. 132193].

Anonym. Modernes Pianino mit Intarsien — ibid. Nr. 25 [mit Abbildung].

Anonym. Der Umbau der großen Orgel in der St. Jan's-Kirche zu Herzogenbusch — ibid.

Anonym. Litteratur über Bruckner — NMZ 1902, Nr. 13.

Anonym. Übersicht über die Entstehung der Hauptwerke Bruckner's — ibid.

Anonym. Melodie, Harmonie und Themenbildung bei Anton Bruckner — ibid.

Anonym [Dotted Crotchet]. A visit to Lichfield — MT Nr. 712 [illustriert].

Anonym. Piano case designs. Pianos made for royalty — Mc 1902, Nr. 8 [mit zahlreichen Abbildungen].

Anonym. The Paris music hall — Academy (London) 19. April 1902.

Anonym. The dramatisation of song — ibid. 26. April 1902.

Anonym. Die Honorarfrage im musikalischen Privatunterricht (Versammlungen und Beschlüsse) — KL 25, Nr. 11 ff.

Anonym. Dr. Hubertus Theophil Simar, Erzbischof von Köln † — MS 1902, Nr. 6 (behandelt insbesondere die Verdienste des Verstorbenen um die Kirchenmusik).

Anonym. Über musikalische Begabung — Cc 1902, Nr. 6.

Anonym. Die Entstehung des Liszt-Denkmals in Weimar — NZfM 1902, Nr. 21/22 [illustriert].

Anonym. Staging an opera — MC 4. Juni 1902.

Anonym. Åke Wallgren — SMT 22, Nr. 10 (mit Porträt).

Anonym. Några erinringar om Léo Délibes — ibid.

Anonym. Något om pianistik salongmusik af utländska nutidskomponister — ibid. Nr. 11.

Anonym. Zum 20. National-Sängerfest in Baltimore — NZfM 69, Nr. 26.

Anonym. Illustrationen zur Düsseldorfer Ausstellung — DIB 1901/1902, Nr. 26 ff

[behandelt die ausgestellten Musikinstrumente].

B., R. La Troupe Jolicœur, comédie musicale en trois actes, musique de M. Arthur Coquard — RAD Juni 1902.

—— Festival lyrique (Théâtre de la République). Représentations du Crépuscule des Dieux et de Tristan et Yseult — ibid.

B., W. XXXVIII. Tonkünstler-Versammlung des Allgemeinen Deutschen Musik-Vereins — Vossische Zeitung (Berlin) 13. Mai 1902 ff.

Bache, Constance. Liszt in England. A comparison and a contrast — MMR Nr. 378.

Balladori, Angelo. Il canto corale nelle scuole normali — GMM 1902, Nr. 22.

Batka, Richard. Richard Wagner's Schriften — KW 15, Nr. 18.

—— Neue Bücher über Wagner — ibid.

—— Erinnerungen an Martin Plüddemann — L 25, Nr. 17 ff.

Bédart, Gabriel. Le 79me Festival des Provinces Rhénanes à Dusseldorf — MM 14, Nr. 11.

Bellaigue, C. Alfred de Musset — Le Temps (Paris) 30. April 1902.

Berdrow, E. Zur Loewe-Litteratur und zur Wiederbelebung des Balladengesanges — Beilage zur Allgemeinen Zeitung (München) 1902 Nr. 97 f.

Bicchierai, L. Gli esami di violino al R. Istituto Musicale di Firenze — NM, April 1902.

Boirac, E. et J. **Tiersot**. Trois Chansons populaires — Revue des Traditions Populaires, 1902, März/Aprilheft.

Brathe, P. Bedarf die evangelische Kirche eines Chorraums? — MSfG 1902, Nr. 6.

Braungart, Richard. Siegmund von Hausegger — Münchner Salonblatt 1902, Nr. 14.

Bronsart, Hans von. Festrede zur Feier der Enthüllung des Liszt-Denkmals in Weimar — AMZ 1902, Nr. 22/24.

Buck, Rudolf. Matteo Falcone, Oper von Theodor Gerlach — AMZ 29, Nr. 25 [anläßlich der Ur-Aufführung im Berliner Kgl. Opernhause am 6. Juni 1902].

Buck, Rudolf und Otto **Lefsmann.** Gastspiel der Königlichen Hofoper aus Stuttgart — AMZ 29, Nr. 25.

Bulitsch, S. Kritik von Petr's Werk über griechische Musik — Zeitschrift des Ministeriums der Volksaufklärung, März 1902.

C., J. «La Troupe Jolicœur», comédie musicale en 3 actes, de M. Arthur Coquard — RHC 1902, Nr. 4.

—— Théodore Gouvy, sa vie et ses œuvres par Otto Klauwell — ibid. [Besprechung].

Cantus, Emil. Zum zweiten Wettsingen um den kaiserlichen Wanderpreis in Frankfurt a/Main — SH 42, Nr. 22.

Cecil, George. The opera — Covent Garden — Mc 1902, Nr. 8.

Chilesotti, O. Les chansons françaises du XVIe siècle en Italie (transcrites pour le luth) — RHC Februar 1902.

Cohn, Hermann. Beethoven's Augen und Augenleiden — Wochenschrift für Therapie und Hygiene des Auges (Breslau) 5, Nr. 32 [berichtigt den Aufsatz von Kalischer über Beethoven's Augen in Mk 1902, Nr. 12].

Combarieu, Jules. Symphonie moderne par M. Eugène d'Harcourt — RHC 1902 Nr. 3.

Dauriac, L. Avons-nous encore une musique française? — Revue Latine, Februar 1902.

Delbrück, B. Das Wesen der Lautgesetze — Annalen der Naturphilosophie (Leipzig, Veit & Co.) 1, Nr. 3.

Demuth, Willy. Die Entwickelung der Scene — Deutsche Bühnen-Genossenschaft (Berlin, Lützowstraße 6) 31, Nr. 21 ff.

Draber, Herm. W. Londoner Musikfest — AMZ 1902 Nr. 22.

Dukas, Paul. Claude Debussy — RAD Juni 1902.

Duncan, Edmondstoune. King's music; or the music of kings and queens — MMR Nr. 378.

Eccarius-Sieber, A. Das 79. Niederrheinische Musikfest in Düsseldorf — KL 25, Nr. 12.

Falke. Emil Sauer in Wien — Mk 1, Nr. 18 [mit Portrait].

Fink, Henry T. Liszt — Et, Mai 1902 [illustriert].

Friedländer-Abel, H. v. Pater Hartmann von An der Lan-Hochbrunn und sein Oratorium »Sankt Franziskus« — Die Gegenwart (Berlin) 1902, Nr. 20.

Frimmel, Th. v. Die Spielweise einiger Stellen in Beethoven's Klavierwerken — NMP 1902 Nr. 21.

Gaisser, Dom Hugues. Les »Hirmi« de Pâques dans l'office de l'Eglise grecque — RHC 1902, Nr. 3.

Garms, jr., J. H. Over gehoorontwikkeling — WvM 9, Nr. 23 ff [nach einem Vortrag].

Geiger, Benno. Liszt und sein Denkmal — NZfM 1902, Nr. 25.

Giraudet, A. La déclamation lyrique et l'enseignement du chant — RHC 1902, Nr. 4 ff.

Glachant, Paul. Victor Hugo et la musique — RHC Februar 1902.

Godet, Robert. »Pelléas et Mélisande« — MSu 1, Nr. 19.
Göhler, Georg. Robert Hermann — KW 15, Nr. 17.
—— Anton Bruckner's Emoll-Messe — NMZ 1902, Nr. 13.
—— Felix Kraus und Adrienne Kraus-Osborne — MW 1902, Nr. 19 [mit 2 Portraits].
Gottschalg, A. W. Die Enthüllung des Franz Liszt-Denkmals in Weimar am 31. Mai — NZfM 1902, Nr. 25.
Götze, Augusta. Die Festaufführungen im Hoftheater zu Weimar bei der Enthüllung des Liszt-Denkmals — NZfM 69, Nr. 26.
Götze, Augusta. Zur Aufführung der »Heiligen Elisabeth« von Franz Liszt am 31. Mai 1902 im Hoftheater zu Weimar — NZfM 1902, Nr. 21/22.
Graf. Klinger's Beethoven — Die Wage (Wien) 5, Nr. 18.
—— Das Mascagni-Schicksal — ibid. Nr. 20.
—— Bruckner in der Anekdote — NMZ 1902, Nr. 13.
Grofs, Ed. Eine der einfachsten Methoden zur Heranbildung sicherer Notensänger — MS 1902, Nr. 6ff.
Grunsky, K. Bruckner's Leben — NMZ 1902 Nr. 13 [illustriert].
—— Bruckner als Symphoniker — ibid.
Günther, Ernst. Max Reger als Liederkomponist — NZfM 1902, Nr. 23/24.
H., R. Het »zakken« bij a-capella-koren — MB 17, Nr. 23.
—— De 73ste Algem. Vergadering en het muziekfeest der Mij. t. B. d. T. te Haarlem — ibid., Nr. 24.
—— 38. Tonkünstler-Versammlung zu Krefeld — NZfM 69, Nr. 26.
Hallays, A. »Pelléas et Mélisande« — Revue de Paris (Fischers Union) Mai 1902.
Hartmann, August. Ein Wort über das Krippenspiel aus Traismauer — DVL 4, Nr. 5.
Hehemann, Max. Zur 38. Tonkünstler-Versammlung des Allgemeinen deutschen Musikvereins — NZfM 1902, Nr. 23 ff.
—— Einiges zu Liszt's »Christus« — ibid.
—— 79. Niederrheinisches Musikfest zu Düsseldorf — AMZ 1902, Nr. 22.
Hellmann, S. Der Kern der Wagnerfrage — Beilage zur Allgemeinen Zeitung (München) 1902, Nr. 91 [vergl. unten unter Marsop].
Herzog, Wilhelm. Unser musikalisches Empfinden — BfHK 1902, Nr. 6.
Heufs, Alfred. Über Reisedirigenten — S 1902, Nr. 31f.
Holthof, Ludwig. Die Stuttgarter Oper in Berlin — Die Woche (Berlin, August Scherl) 7. Juni 1902 [mit verschiedenen Porträts].
Höveler, P. Die neue Orgel in St. Kunibert (Köln) — GBo 1902, Nr. 5.
J., A. J. Lower Rhenish musical festival — MT Nr. 712.
James, W. P. Opera and drama — Macmillan's Magazine (London) Juni 1902.
Imbert, Hugues. »Orsola«, drama lyrique en trois actes. Musique de MM. P. et L. Hillemacher. Première représentation à l'Académie nationale de musique — GM 1902, Nr. 19/20.
—— »Le Crépuscule des Dieux« de Richard Wagner, première représentation en France, au Théâtre du Château d'Eau — ibid.
—— La Troupe Jolicœur, comédie musicale en 3 actes, musique de M. Arthur Coquard. Première représentation à l'Opéra-Comique — GM 1902, Nr. 23/24.
Indy, Vincent d'. Lulli, Destouches et Rameau et les librettists — Minerva (Paris, 4 Rue Le Goff) Mai 1902.
Johnson, Fr. Die Orgel der Hermannstädter evangelischen Stadtpfarrkirche — Siebenbürgisch-Deutsches Tageblatt (Hermannstadt) 15. Juni 1902 [nach einem Vortrag].
Jofs, Victor. Max Klinger's Liszt-Büste — NZfM 1902, Nr. 21/22 [mit Abbildung].
—— Eine französische Stimme über Richard Wagner aus dem Jahre 1869 — ibid. Nr. 23/24.
Jüngst. Die Ausbildung der Organisten in der Rheinprovinz — MSfG 1902, Nr. 6.
Kehlmann, M. S. Richard Wagner und seine Nachahmer — Der Autor 1902, Nr. 4.
Kemp-Welch. Musical instruments in Italian art — Monthly Review (London, John Murray) Juni 1902 [illustriert].
Kiel, Max. Ist Bruckner formlos? — NMZ 1902, Nr. 13.
Kiesling, Ernst. Klinger's Beethoven — MW 1902, Nr. 18 [mit Abbildung].
Klauwell, Otto. Ein vielsagendes Mittel musikalischen Ausdrucks — BfHK 1902, Nr. 6.
Komorzynski, Egon von. Das Wiener Schubert-Zimmer — Mk 1, Nr. 18 [illustriert].
Körte, Oswald. Gedanken und Erfahrungen über musikalische Erziehung. Vortrag gehalten am 3. Januar 1902 im Verein für Kinderpsychologie zu Berlin — Zeitschrift für pädagogische Psychologie, Pathologie und Hygiene (Berlin, Walther) 4, Nr. 1.
Krause, Martin. Das Konzert für 4 Klaviere (a-moll) mit Begleitung des

Streichorchesters von J. S. Bach — MW 1902, Nr. 20.

Kreutz, Clara. Zur Reform des Gesangunterrichts — KL 25, Nr. 10ff [Vortrag, gehalten in Eisenach].

Kruse, Georg Richard. Franz Liszt und die Bühne — Deutsche Bühnen-Genossenschaft (Berlin, Lüszowstraße 6) 31, Nr. 23.

L., W. Organisten als Harmoniumspieler. Ein Mahnwort an Seminare und Hochschulen — H, Mai 1902.

Lange, Fritz. Die Anerkennung Bruckner's — NMZ 1902 Nr. 13.

Leisner, Otto. Hans Sitt — MW 1902 Nr. 20 [mit Porträt].

Lessmann, Otto. Die Enthüllung des Liszt-Denkmals in Weimar (31. Mai 1902) — AMZ 29, Nr. 23/24 [mit Abbildung des Denkmals].

—— Nachklang von den Verdi-Festspielen in Berlin — ibid.

—— Die 38. Tonkünstler-Versammlung des Allgemeinen Deutschen Musikvereins in Krefeld (6.—10. Juni) — ibid., Nr. 25.

Louis, Rudolf. Anton Bruckner. Der Mann und sein Werk — NMZ 1902, Nr. 13ff [nach einem Vortrag].

Lusztig, J. C. Die Verdi-Festspiele zu Berlin 1902 — Bühne und Welt (Berlin, Otto Elsner) 4, Nr. 17.

Lyra, J. W. Antike und moderne Tonkunst, Harmonie, Melodie und Rhythmik — Si 1902, Nr. 6.

M., A. M. Arthur Coquard — MM 14, Nr. 11 [mit Portrait].

—— Le festival lyrique au Château-d'Eau — ibid. Nr. 11.

M., F. J. Wagner at Covent Garden — — Mc 1902, Nr. 8.

Mac Dougall, Robert. Rhythm, time and number — The American Journal of Psychology (Worcester, Mass., Louis N. Wilson) Januar 1902.

Maesschalk, P. F. de. Documents inédits sur la maison natale de la famille de Jean van Ockeghem — RHC 1902, Nr. 3.

Mangeot, A. »Orsola«, drama lyrique en 3 actes, musique de MM. Paul et Lucien Hillemacher — MM 14, Nr. 10.

—— La Troupe Jolicœur, comédie musicale en 3 actes, paroles et musique de Arthur Coquard — M 14, Nr. 11.

Mantuani. P. Hartmann's Oratorium »St. Franciscus« — Die Kultur (Wien) 3, Nr. 5.

Manzetti, Ab. L. L'arte a servizio della chiesa — SC 3, Nr. 12.

Marchesi, Mathilde. Über den heutigen Verfall der Gesangskunst — S 1902, Nr. 30.

Marchesi, S. A new lyric drama at Paris [»Pelléas et Mélisande] — MMR Nr. 378.

Marsop, P. Zum Kern der Wagnerfrage. Eine Paranthese — Beilage zur Allgemeinen Zeitung (München) 1902 Nr. 93 [vergl. oben unter Hellmann].

Mehring, Sigmar. Tonkunst gegen Dichtkunst — Das Magazin für Litteratur (Berlin, Zimmerstraße 29) 1902, Nr. 15 [Erwiderung an Saint-Saëns, vergl. unten].

Misme, Jane. La question féminine au Conservatoire — RAD 1902, Nr. 6f.

Monaldi, G. Les »Maîtres Chanteurs«, »Falstaff«, et l'opéra bouffe — Monde Catholique Illustré (Paris) April 1902.

Mongré, P. Max Klinger's Beethoven — Zeitschrift für bildende Kunst (Leipzig, E. A. Seemann) 13, Nr. 8.

Müller, Hans von. Hoffmann-Reliquien. Zu E. T. A. Hoffmann's achtzigstem Todestag (25. Juni 1902) vorgelegt — Mk 1, Nr. 18.

Müller, Paul. Eugen Gura's Abschied — Mk 1 Nr. 18 [mit Porträt].

Münnich, W. Ist eine besondere Vorzeichnung der Molltonarten berechtigt — MWB 33, Nr. 28f.

Músiol, Rob. Franz Liszt als Goethe-Komponist — NZfM 1902, Nr. 21/22.

—— R. Wagner's »Faust-Ouverture« und ihre Aufführungen — NZfM 1902, Nr. 23/24.

Nef, Karl. Basel in der Musikgeschichte. Vortrag, gehalten am 10. März 1902 in der Historischen Gesellschaft in Basel. — Sonntags-Beilage der Allgemeinen Schweizer Zeitung. Siebenter Jahrgang Nr. 21 und 22.

Neitzel, Otto. Die Wiesbadener Kaiser-Festspiele — S 1902, Nr. 29.

—— Vom 79. Niederrheinischen Musikfest in Düsseldorf — ibid. Nr. 30.

—— Die 38. Tonkünstler-Versammlung des Allgemeinen Musik-Vereins zu Krefeld — ibid. Nr. 33.

—— Die Wiesbadener Kaiser-Festspiele — AMZ 29, Nr. 23/24.

Nelle, Wilhelm. Der evangelische Kirchengesang in Westfalen. Ein Willkommgruß an den Evangelischen Kirchengesangverein für Deutschland zu seiner XVII. Tagung am 8. und 9. Juni in Hamm i. W. — MSfG 1902, Nr. 6.

Nf. Das fünfzigjährige Jubiläum der Basler Liedertafel — SMZ 1902, Nr. 17.

Nicol, M. Rhythmes et mélodies — Revue Morbihannaise, Januar 1902.

Nolthenius, Hugo. De bemoeiing onzer regeering met kunst — WvM 9, Nr. 24.

Offoel, J. d'. Le Crépuscule des Dieux — MM 14, Nr. 10.

Pagenstecher, Karl. Die Wiesbadener Maifestspiele — Bühne und Welt (Berlin, Otto Elsner) 4, Nr. 17.

Pesci, Ugo. La musica ed i principi di Casa Savoja — GMM 1902, Nr. 23.

Pfeiffer, Tina. Richard Wagner als Meinungsobjekt — Münchner Salonblatt 1902 Nr. 17.

Pottgiesser, Karl. Die Musik-Saison 1901/1902 in München — SA 3, Nr. 9.

—— »Liszt-Pädagogium« — NZfM 1902 Nr. 21/22 [Besprechung des gleichnamigen Werkes von L. Ramann].

Pougin, Arthur. »Orsola«, drama lyrique en 3 actes, musique de MM. Paul et Lucien Hillemacher — M 68. Nr. 21.

—— La Troupe Jolicœur, comédie musicale en 3 actes, paroles et musique de M. Arthur Coquard — ibid. Nr. 22.

—— Tristan et Ysolde, de Richard Wagner, version française d'Alfred Ernst et Cie. — M 68, Nr. 23.

Prahl. Das Volkslied an der westpreussischen Wasserkante — DVL 4, Nr. 5.

Pudor, Heinrich. Erste internationale Ausstellung für moderne dekorative Kunst in Turin 1902 — DIB, 7. Juni 1902 [behandelt insbesondere die ausgestellten Musik-Instrumente].

Puttmann, Max. Das 79. Niederrheinische Musikfest in Düsseldorf — DMMZ 24, Nr. 22.

—— Die Liszt-Feier in Weimar — DMZ 33, Nr. 23.

—— Das 79. Niederrheinische Musikfest in Düsseldorf — SH 42, Nr. 24.

Quittard, Henri. Les années de jeunesse de J.-P. Rameau — RHC 1902, Februarheft ff.

Ratzenhofer, G. Klinger's Beethoven — Die Wage (Wien) 5, Nr. 22.

Reichel, Alex. Bei Gelegenheit der Aufführung der H-Moll-Messe von Bach in Bern durch Caecilienverein und Liedertafel — SMZ 1902, Nr. 17 f.

Reinecke, C. Eine Plauderei über Dedicationen musikalischer Werke — Deutsche Revue, Mai 1902.

Richepin, Jean. »Les Burgraves« — Art du Théâtre (Paris, 51 rue des Ecoles) Mai 1902.

Rietsch, Heinrich. Ein Accord in Bruckner's neunter Sinfonie — NMZ 1902, Nr. 13.

Rikoff, Max. Pelléas et Mélisande. Lyrisches Drama in 5 Akten von Maurice Maeterlinck, Musik von Claude Debussy — NZfM 1902, Nr. 23/24 [gelegentlich der Erstaufführung an der komischen Oper in Paris am 30. April 1902].

Rolland, Romain. Johann Kuhnau: Klavierwerke, éditées par Karl Päsler — RHC Februar 1902 [Besprechung].

Rosnay, F. de. Richard Wagner à l'Opéra — Revue Catholique et Royaliste (Paris) April 1902.

Rössing, J. H. Hansworst, Papageno en het Hansworsttheater — SA 3, Nr. 9 f.

Rupp, E. Zwei neuere Orgelwerke von Cavaillé-Coll succ. (Charles Mutin) — ZfI 22, Nr. 26.

S., B. Carl Goldmark — MW 1902, Nr. 18 [mit Portrait].

S., C. The 79th Lower-Rhine musical festival — MMR Nr. 378.

S., J. S. Monarchs and musicians — MMR Nr. 378.

Saint-Saëns, Camille. Dichtkunst gegen Tonkunst (Autorisierte Übersetzung aus dem Französischen von Wilhelm Kleefeld) — Das Magazin für Litteratur (Berlin, Zimmerstraße 29) 1902, Nr. 8.

Sangeslob, Heinrich. Bibliotheken für Kirchenmusik — CEK 1902, Nr. 6/7.

Saran, Franz. Zu den Liedern der Jenaer Handschrift — Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache 27, S. 191—199.

Sch., M. und andere Autoren. Thematische Analysen von Werken aus dem Festprogramm der Tonkünstler-Versammlung in Krefeld — AMZ 1902, Nr. 23/24 [Besprochen sind Kompositionen von Schillings, vom Rath, v. Baussnern, Blech, Bischoff, Hans Sommer, d'Albert, Juon, Thuille, Georg Schumann, Taubmann, Humperdinck, Müller-Reuter, Neff und Seyffardt].

Sch., M. Zur Hebung des Schweiz. Volksgesangs — SMZ 1902, Nr. 18.

Schiedermair, Ludwig. Decadence in der modernen deutschen Musik? — Münchner Salonblatt 1902, Nr. 15.

—— Richard Wagner als Klassiker — ibid. Nr. 23.

Schmid, W. Erinnerungen an Anton Bruckner — NMZ 1902, Nr. 13.

Schmidkunz, Hans. Die theoretische Bildung des Musikliebhabers — Die Instrumentalmusik (Zürich, Gebr. Hug & Co.) 1. Mai 1902.

Schmitt, Hans. Musikästhetische Vorträge — KL 25, Nr. 10 ff [Aufzeichnungen nach Vorträgen des Litteratur-Professors B. Scheinflug am Prager Konservatorium aus dem Jahre 1850].

Schneider, Louis. M. Claude Debussy — RHC 1902, Nr. 4.

Schultze, Ad. Thila Plaichinger — NMZ 1902, Nr. 12 [mit Porträt].

Sears, Charles H. A contribution to the psychology of rhythm — The American Journal of Psychology (Worcester, Mass., Louis N. Wilson) Januar 1902.

Seelig, Paul J. Over chineesche muziek — WvM 9, Nr. 21 f.

Segnitz, Eugen. Zwei Menschenalter. Erinnerungen und Briefe — AMD 1902 Nr. 23/24 [Besprechung des gleichnamigen

Buches von Adelheid v. Schorn, enthaltend Erinnerungen an Liszt].

Seibert, Willy. Die Niederrheinischen Musikfeste — RMZ 3, Nr. 20.

—— Das 79. Niederrheinische Musikfest in Düsseldorf — ibid. Nr. 21.

—— Der vom Kaiser gestiftete Wanderpreis der Männergesangvereine — ibid. Nr. 22.

—— Das 79. Niederrheinische Musikfest — Mk 1, Nr. 18.

Specht, R. Klinger's Beethoven — Beilage zur Norddeutschen Allgemeinen Zeitung (Berlin) 1902, Nr. 92.

Spitta, Friedrich Joh. Keßler's Überlieferung des Zwingli-Liedes — MSfG 1902, Nr. 6.

Steiger, Edgar. Ein griechisches Oratorium und ein deutsches Satyrspiel (Orestie und Schelmenspiele) — Münchner Salonblatt 1902, Nr. 17.

Sternfeld, R. Neue Kirchenmusik — Kirchliche Wochenschrift (Berlin) 1902, Nr. 20 ff.

Stockley, W. F. P. The mind of Rome in church music — American Ecclesiastical Review (New York) April 1902.

Storck, Karl. Zur Enthüllung des Liszt-Denkmals in Weimar — Mk 1, Nr. 18.

—— Die Verdi-Festspiele in Berlin — Mk 1, Nr. 18.

—— Versuchskonzerte und musikalische Entwicklung — Der Türmer (Stuttgart) 4, Nr. 7.

—— Die Weimarer Liszt-Tage — KL 25, Nr. 12 f.

Stradal, August. Anton Bruckner. Eine Studie — NZfM 1902, Nr. 23/24.

Struthers, Christina. Music at the court of Frederick the Great — MMR Nr. 378 ff.

T., H. Music at the Royal Academy exhibition — MT Nr. 712.

V., M. Daudet's »Arlesierin« mit Musik von Georges Bizet. Erstaufführung am 31. Mai im Deutschen Volkstheater in Wien — NMP 1902, Nr. 23.

Van der Straeten, E. J. B. Viotti, wie er sich selbst geschildert (Nach kürzlich entdeckten Papieren) — Mk 1, Nr. 18 [illustriert].

W., d. Aus dem Entwickelungsgange des Hauses Gebr. Rijken & de Lange in Rotterdam — ZfM 22, Nr. 26.

Wallaschek, R. Zur Geschichte des Liedes — Die Zeit 31, Nr. 396.

Walter, K. Thomae Ludovici de Victoria Abulensis opera omnia ornata a Philippo Pedrell. Tomus 1. Lipsiae 1902 — GBl 1902, Nr. 5 [Besprechung].

Werner, Friedrich. Krefeld's Entwicklung als Musikstadt — MTW 1902, Nr. 23/24.

Zijnen, Sibmacher. Muzikale lyriek — SA 3, Nr. 9.

Buchhändler-Kataloge.

Alicke, Paul. Dresden-Blasewitz, Striesenerstraße 6. — Antiquariats-Katalog Nr. 32. Gute Bücher aus allen Wissensgebieten. (Kunst, Litteratur u. s. w.) 40 S. 8⁰.

Breitkopf & Härtel. Leipzig. — Mitteilungen der Musikalienhandlung. März 1902. S. 2618—2664. 8⁰. (Versehentlich verspätet.)

Eytelhuber, Victor. I. Wiener wissenschaftliches Bücher-Antiquariat, Wien VIII, Lerchenfelderstraße 40.—Eine aristokratische Bibliothek, prächtige Sammlung von Werken aus dem Gebiete der schönen Litteratur, Kunst, Musik, Theater, Geschichte u. s. w. (Fast nur moderne Musikwerke.) 82 S. 8⁰.

Gilhofer & Ranschburg. Wien I, Bognergasse 2. — Katalog Nr. 67. Musikwissenschaft. Geschichte und Theorie der Musik, Kirchliche Musik, Orgel, Gesangskunst, Lieder. Enthaltend die Bibliothek des k. k. Hof- und Domkapellmeisters Gottfried von Preyer. 46 S. 8⁰, 1069 Nummern. Darunter Agricola, Musica instrumentalis deudsch (200 Kr.); H. Faber, Compendiolum musicae und Brevissima rudimenta 1592 (60 Kr.); Marpurg, Historisch-krit. Beyträge (40 Kr.); Muffat, Componimenti (60 Kr.); Wiener Volkslieder um 1840 (30 Kr.); 170 autographe Schauspieler-Briefe (150 Kr.).

Kerler, Heinrich. Ulm a. d. Donau. — Antiquariats-Katalog Nr. 305. Volkstümliche Litteratur. Darunter besonders über Volkslieder. 58 S. 8⁰.

Lapi, S. Casa Editrice, Città di Castello. — Catalogo delle opere publicate.

Pech, Franz. Hannover, Marienstraße 41. — Antiquariats-Katalog Nr. 34. 70 S. 8⁰. Darin Theater S. 35—37, Volkstümliches, Volkslied S. 37—43, Musik S. 68—70.

Mitteilungen der „Internationalen Musikgesellschaft".

Ortsgruppen der IMG.

Berlin.

Am 18. Juni hielt die Ortsgruppe Berlin ihre letzte Sommersitzung unter sehr reger Beteiligung ab. Zunächst erstattete Herr Professor Dr. Oskar Fleischer einen Bericht über »Neuerwerbungen für die königliche Sammlung alter Musikinstrumente«, worin er in zum Teil humoristischer Weise vornehmlich über den Ankauf und die Bedeutung der Snoeck'schen Instrumenten-Sammlung sprach, die auf hochherzige Initiative Sr. Majestät des Deutschen Kaisers jüngt erworben wurde. — Herr Dr. Ilmari Krohn, Privatdozent an der Universität Helsingfors, hielt sodann als Gast einen längeren Vortrag über »Die alten Tonarten mit Belegen aus finnischen Volksmelodien«. Der Vortragende behandelte folgende Punkte: 1) Unterscheidung zwischen Tongebiet und Tonart. 2) Gegenüberstellung verschiedener Tonarten innerhalb desselben Tongebietes: a) durch verschiedene Lage der Haupttöne (Tonika, Dominante, Dominant-Quinte), b) durch verschiedene Verteilung des melodischen Gewichtes auf die erwähnten Haupttöne, bei gleicher Lage derselben im Tongebiete. 3) Aufstellung a priori der in der C-Tonreihe möglichen 15 Tonarten (5 Lagen der Haupttöne, bei dreierlei Verteilung des Hauptgewichtes). 4) Vorführung von drei Gruppen der alten Tonarten: a) der chinesischen pentatonischen, b) der antiken griechischen, c) der Kirchen-Tonarten des Mittelalters (mit Nichtberücksichtigung der sogenannten plagalen Tonarten, aber bei selbständiger Aufstellung der vier authentischen Tonarten sowohl mit dem ♮, als auch mit dem ♭, die letzteren alsdann transponiert um eine Quinte höher). 5) Feststellung von einigen Identitäten zwischen den antiken griechischen und den Kirchen-Tonarten, Einfügung beider Gruppen in das a priori aufgestellte System und Herleitung des ganzen Systems aus den fünf pentatonischen Tonarten. 6) Belege aus finnischen Volksmelodien für das aufgestellte Tonartensystem. — Der vorgerückten Zeit wegen mußte der Vortragende von einer Behandlung der von ihm noch in Aussicht gestellten Punkte 7—10 Abstand nehmen; es waren dies: 7) Vorschlag einer einheitlichen, symmetrischen Nomenklatur der alten Tonarten, auf dem Grunde der antiken Benennungen. 8) Musikalisch-technische Begründung des verschiedenen Charakters (Ethos) der alten Tonarten, nebst Anführung der übrigen den Charakter bestimmenden Faktoren. 9) Bedeutung, für die musikalische Praxis der Gegenwart, eines übersichtlichen Erfassens der alten Tonarten. — 10) Winke über die Gestaltung einer charaktereigenen Harmonisierung der alten Tonarten. — Als höchst erfreulichen Schluß der Sitzung trug Frau Elsa Schmidt eine Anzahl alter deutscher Volkslieder vor, zuletzt auch das vermutlich J. S. Bach'sche »Lied auf die Studentinnen« (bearbeitet von Prof. Richard Schmidt, der auch die Klavierbegleitung übernommen hatte), dessen humorvoller Text so ganz auf die gegenwärtige Frauen-Bewegung an den Universitäten zugeschnitten erscheint und beweist, daß es nichts neues unter der Sonne giebt.

Ernst Euting.

Frankfurt a. M.

In der am 26. Mai abgehaltenen Monatsversammlung sprach Frau Karoline Valentin über »Die Musik in Frankfurt a. M. am Ende des XVI. und am Anfang des XVII. Jahrhunderts«.

Die Vortragende legte auf Grund der Bürgermeisterbücher, Ratsprotokolle, Stadtrechenbücher und der Akten des Prediger-Ministeriums die Entwicklung dar, die die Musikpflege in Frankfurt am Ende des XVI. und Anfang des XVII. Jahrhunderts genommen. Die Ausgestaltung des Gottesdienstes war unter dem Einflusse der Zwingli'schen Prädikanten

eine andere geworden, als in der sächsischen Kirche, wo nach Luther's Bestimmungen sowohl ein Teil seiner deutschen Messe figuraliter gesungen wurde, als auch der regelmäßige Matutin- und Vespergesang der Schüler der humanistischen Anstalten stattfand. Hier, wo die kirchlichen Änderungen viel weiter gingen, führte die Gemeinde, von Vorsängern geleitet, nur den Gesang liturgischer zweistimmiger Lieder aus. In dem Lehrplan des ausgezeichneten Gelehrten und ersten ständigen Rektors der lateinischen Schule, Jakob Micyllus, ist die von den humanistischen Studien untrennbare Musik wohl aufgenommen, aber erst vom Jahre 1573 findet sich die Nachricht, daß die »Praeceptoren und Discipuli«, den Figuralgesang in der Barfüßerkirche, der evangelischen Hauptkirche, zum ersten Mal ausgeführt hätten. Die erhaltenen Lehrpläne geben einen Überblick über die Zahl der Gesang-, Choralgesang und Theoriestunden. Die letzteren wurden damals von Christian Egenolf, Poeta laureatus, einem Neffen des berühmten ersten Frankfurter Druckers, und zwar nach dem Compendium des Henricus Faber, das 1555 in Nürnberg erschienen war, erteilt. Den übrigen musikalischen Unterricht leitete Kaspar Lundorf von Bellersheim, der Präceptor der fünften Klasse. Vielleicht hing der Aufschwung, den die Musikübung in den 70er Jahren nahm, mit der mehrjährigen Anwesenheit des Komponisten Jakob Meiland in Frankfurt zusammen, der dort weilte, um die Drucklegung seiner Werke zu fördern, die bei Rab und Feyerabend erschienen. Der 1575 gedruckten lateinischen und deutschen Motettensammlung ist außer andern Lobgedichten auch eines des damaligen Rektors der lateinischen Schule, Philipp Lonicerus, beigegeben. Meiland schenkte seine Cantiones und die 1576 erschienenen »Newen auserlesenen Teutschen Gesäng« dem Rat und erhielt dafür Fl. 12 als Gegenverehrung. Die seltenen Drucke, die sich außer auf der Landesbibliothek zu Cassel, nur noch im Germanischen Museum in Nürnberg und auf der Hofbibliothek zu München befinden, gehören zu dem Besten, was der Notentypendruck im XVI. Jahrhundert hervorgebracht hat.

Frau Valentin schilderte sodann die am Ende des XVI. Jahrhunderts aufblühende Stadtpfeifferei, die sich bei dem Rat und den Bürgern großer Beliebtheit erfreute. Die des »Niklasturms« spielte bei den im Römer stattfindenden Festlichkeiten des Rats, häufig wurde zu ihr auch »diskantiret«, so bei der Krönung des Kaisers Matthias 1612. Der Niklas-Türmer hatte auch die Schiffe auf dem Main an und »abzublasen«. Am Ende des XVI. Jahrhunderts finden umfassende Veränderungen bei der Kirchenmusik statt; 1599 wird zunächst eine kleine Orgel in der Barfüßerkirche aufgestellt, 1604 eine neue größere, mit allen Verbesserungen der Zeit versehene von Joh. Grorock aus Emmerich am Rhein erbaut. Von jener Zeit an ist es möglich den Figural- und Gemeindegesang harmonisch zu begleiten. Unter der Leitung des Kantors und Praeceptors der dritten Klasse Andreas Myller aus Hammelburg in Franken, eines Schwagers des Kaspar Lundorf, werden für die Kantorei, wie sie nun heißt, Posaunen, Zinken, Pommer angeschafft, die zur Begleitung und Ausfüllung der Stimmen dienen. Die Erwerbung neuer »Partes« und »Cantiones« wird erwähnt und das erste Verzeichnis der Musikalien und Instrumente von Myller angelegt. Er gab in Frankfurt 1600, 1603 und 1608 Sammelwerke heraus, auf denen er sich, wie auch auf den von ihm redigierten Kompositionen von Agazzari und Le Febure, die bei Nikolaus Stein erschienen, Praefectus musicae des Frankfurter Senats nennt. Nach seinem 1608 erfolgten Tode und in den Zeiten des Fettmilch'schen Bürgeraufstandes 1612 bis 1616 gingen diese ersten Anfänge einer kunstmäßig geübten Kirchenmusik wieder verloren. War sie doch, wie auch die weltliche Musik, in jenen aufrührerischen Zeiten gänzlich verboten. Kurze Erwähnung findet im Jahre 1615 der neue Organist der Barfüßerkirche, David Oberndorffer, der sich auf einem 1621 erschienenen Sammelwerke »Instrumentist« zu Frankfurt a. M. nennt, und der Chemiker und Arzt Joh. Daniel Mylius, Lautenist, der 1620 Präludien und Fugen für die Laute herausgab. Unter den zahlreichen Komponisten, die jetzt dem Rat ihre Werke schenken, kommt Joh. Andreas Herbst, »Hessen-darmbstädtischer Kapellmeister«, viermal vor. Nach seiner Dedikation zu Neujahr 1623 traten die Scholarchen mit ihm in Unterhandlung, und er übernimmt am 1. September des gleichen Jahres die neu für ihn geschaffene Kapelldirektorstelle. Die Verbindung mit dem Schuldienste hatte aufgehört: Herbst hatte sich nur 6—8 Knaben der lateinischen Schule zum Musikunterricht auszuwählen, in seiner Hand lag die Oberleitung der Kirchenmusik, Organist, Kantor und Instrumentisten waren ihm unterstellt. Wie er seine Aufgabe erfüllte, zeigt sich am Besten an den Werken, die er zum Gebrauch anschaffte: es sind die neuesten und berühmtesten der Zeitgenossen. Er hat einen Teil zuerst aufgeschrieben als es sich um die Anschaffung und Bewilligung handelte, dann legte er ein kleines Verzeichnis an, das ausgedehnteste ist von 1626. Aus diesem teilte die Vortragende eine Anzahl von Titeln seltener Werke mit und verlas das aus dem gleichen Jahre stammende Instrumentenverzeichnis.

Albert Dessoff.

Leipzig.

Der in der Märzversammlung noch in Aussicht gestellte Abend, den man der »Solokantate Joh. Seb. Bachs« widmen wollte, fand Mittwoch, den 28. Mai, im kleinen Saale des Kaufmännischen Vereins statt, unter lebhafter Beteiligung auch von Gästen. Wieder hatte sich der erste Vorsitzende, Herr Professor Dr. Arthur Prüfer der Mühe unterzogen, die musikhistorische Erläuterung zu geben. Er betonte die Notwendigkeit, die Bach'sche Musik noch immer mehr populär zu machen. Für Kirche und Haus noch viel zu wenig benutzt sind die 54 Solokantaten, die durchaus nicht als besonders schwer ausführbar anzusehen sind, da zwar gute, reife Stimmen und musikalisch-tüchtige Solosänger dazu gehören, aber kein großer Apparat von Chor oder Instrumentalmusik. Nach ausführlicher Darlegung der verschiedenen Gruppen von Solokantaten, die man bei Bach findet, die aber leider in dem Register der großen Bachausgabe nicht recht erkennbar eingeordnet sind, und nach erläuternder Besprechung der vorzutragenden Stücke, trug zunächst Fräulein Cornelie von Bezold mit schöner, pastoser Altstimme, von Fräulein Rosa Kaufmann geschmackvoll begleitet, die Altkantate »Schlage doch gewünschte Stunde« vor. Dieses herrliche, schwärmerisch-fromme Stück müßte durch die Begleitung eines tiefen Glockenspieles, wie es dazu vorgeschrieben ist, noch besonders ergreifend wirken. Als zweite Solokantate brachte Herr stud. mus. Roessel die berühmte Baßkantate »Ich will den Kreuzstab gerne tragen« zu Gehör; Herr Pianist Springfeld führte dabei die schwierige Begleitung sehr stilgerecht aus. Mit Genuß konnte man der gesunden Stimme des Sängers lauschen und sich der eminenten Sicherheit im Bachsingen erfreuen, die sich Herr Roessel als ehemaliger Thomaner erworben hat. — Nach den Gesängen trug noch Herr Dr. phil. Heuss, begleitet von Herrn Télémagne Lambrino, die Adur-Sonate für Violine und Klavier von Bach vor. Zum Schluß gab Herr Professor Prüfer dem aufrichtigen Danke der Anwesenden gegen alle Mitwirkenden in warmen Worten Ausdruck und sprach die Hoffnung aus, daß die Versammlungen der Ortsgruppe auch im nächsten Winter wieder die Teilnahme der Freunde älterer Musik finden möchten.

Martin Seydel.

Wir haben das Vergnügen die Meldung zu machen, daß der Präsident der »Musical Association« und des »English Committee of the Internationale Musikgesellschaft« Sir Hubert Parry zum Baronet des United Kingdom gemacht worden ist; auch daß das Mitglied des oben genannten Committee's Professor Stanford zum Knight Bachelor ernannt wurde, sodaß er fortan Sir Villiers Stanford heißen wird.

Die Central-Geschäftsstelle.

Änderungen der Mitgliederliste.

Martienssen, Carl Adolph, stud. phil. et mus. in Berlin jetzt in Leipzig, Braustraße 1 pt.

Praetorius, Ernst, stud. phil. in Berlin jetzt Charlottenburg, Rönnestraße 15 (Gartenhaus).

Stammler, Wilhelm, Musikdirektor und Organist in Crefeld jetzt in Agnetheln, Szt. Agota (Siebenbürgen).

Ausgegeben Anfang Juli 1902.

Für die Redaktion verantwortlich: Professor Dr. O. Fleischer, Berlin W., Motzstr. 17.
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Publikationen der Internationalen Musikgesellschaft.
Beihefte.

Zu unseren beiden offiziellen Publikationsorganen ist seit Jahresfrist ein drittes, sozusagen nicht-offizielles getreten, zu dessen Bezug die Mitglieder nicht verpflichtet sind und welches in zwanglosen Heften erscheint. Diese

Beihefte der Internationalen Musikgesellschaft

haben den Zweck, die »Sammelbände« zu entlasten. Wie in der »Zeitschrift« nur Aufsätze von höchstens einem Druckbogen Länge aufgenommen werden können, so hat sich für die »Sammelbände« das Prinzip als zweckmäßig herausgestellt, nur Abhandlungen von höchstens fünf Druckbogen Umfang aufzunehmen. Um aber den diesen Umfang übersteigenden Arbeiten von Wert ebenfalls Platz zu schaffen, sollen nunmehr die »Beihefte« dienen. Das schon vor Auftreten der Internationalen Musikgesellschaft unter dem Titel »**Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen von deutschen Hochschulen**« begründete Unternehmen geht in den »Beiheften« auf. Den Mitgliedern der Internationalen Musikgesellschaft steht es frei, ob sie die Beihefte, die selbständige neue Forschungen enthalten, beziehen wollen. Diese Beihefte, die durch sämtliche angesehene Buchhandlungen des In- und Auslandes oder unmittelbar von der Verlagshandlung Breitkopf & Härtel bezogen werden können, werden je nach Umfang zu mäßigen Preisen portofrei an die subskribierenden Mitglieder geliefert. Die bisher erschienenen Hefte der ersten Reihe der Sammlung musikwissenschaftlicher Arbeiten werden unter denselben Bedingungen den Mitgliedern abgegeben.

Die Centralgeschäftsstelle der Internationalen Musikgesellschaft.

Beihefte der Internationalen Musikgesellschaft.

I. Edgar Istel, Jean Jacques Rousseau als Komponist seiner lyrischen Szene Pygmalion. Preis ℳ 1.50.
II. Johannes Wolf, Musica Practica Bartolomei Rami de Pareia. Preis ℳ 4.—.
III. Oswald Körte, Laute und Lautenmusik bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts. Unter besonderer Berücksichtigung der deutschen Lautentabulatur. Preis ℳ 5.—.
IV. Theodor Kroyer, Die Anfänge der Chromatik im italienischen Madrigal des XVI. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Geschichte des Madrigals. Preis ℳ 6.—.
V. Karl Nef, Zur Geschichte der deutschen Instrumentalmusik in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Mit einem Anhange: Notenbeispiele in Auswahl. Preis ℳ 3.—.
VI. Walter Niemann, Über die abweichende Bedeutung der Ligaturen in der Mensuraltheorie der Zeit vor Johannes de Garlandia. Ein Beitrag zur Geschichte der altfranzösischen Tonschule des 12. Jahrhunderts. Preis ℳ 6.—.
VII. Max Kuhn, Die Verzierungs-Kunst in der Gesangs-Musik des 16. und 17. Jahrhunderts (1535/1650). Preis ℳ 4.—.
VIII. Hermann Schröder, Die symmetrische Umkehrung in der Musik. Ein Beitrag zur Harmonie- und Kompositionslehre mit Hinweis auf die hier technisch notwendige Wiedereinführung antiker Tonarten im Style moderner Harmonik. Preis ℳ 5.—.

Früher sind als Hefte der »Sammlung musikwissenschaftlicher Arbeiten von deutschen Hochschulen« erschienen:

I. Eduard Bernoulli, Die Choralnotenschrift bei Hymnen und Sequenzen. Preis ℳ 9.—.
II. Hermann Abert, Die Lehre vom Ethos in der griechischen Musik. Preis ℳ 4.—.
III. Heinrich Rietsch, Die Tonkunst in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts. Preis ℳ 4.—.
IV. Richard Hohenemser, Welche Einflüsse hatte die Wiederbelebung der älteren Musik im 19. Jahrhundert auf die deutschen Komponisten? Preis ℳ 4.—.



2. Ortsgruppen mit ihren Vorständen.

Ann Arbor, Mich.: Prof. *A. Stanley.*
Basel: Privatdozent Dr. *Karl Nef.*
Berlin: Major a. D. Dr. *O. Körte.*
Bern: Prof. Dr. *A. Thürlings.*
Bonn: Dr. *L. Scheibler* Göbenstr. 4.
Breslau: vacat.
Brüssel: Direktor Prof. *Aug. Gevaert.*
Cambridge, Mass.: Miss *A. C. Fletcher,* Harvard University.
Darmstadt: Privatdozent Dr. *W. Nagel.*
Düsseldorf: Musikdir. Prof. *Buths.*
Essen: *L. Riemann.*
Etschmiadzin: Archimandrit *K. Keworkian.*
Frankfurt a. M.: Dr. *Rich. Hohenemser,* Leerbachstr. 48.
Genf: Direktor *C. H. Richter,* 4 Boul. helvétique.
Hamburg: Prof. *E. Krause,* Neust. Fuhlentwiete 78.
Hannover: Musikdirektor *K. Weigel,* Veilchenstrasse 2 a.
Heidelberg: Prof. Dr. *Ph. Wolfrum.*
Helsingfors: Direktor Dr. *M. Wegelius,* Unionsgatan 17.
Kassel: Hofkapellmeister Dr. *Franz Beier.*
Königsberg, Ostpr.: vacat.
Kopenhagen: Dr. *A. Hammerich,* St. Blichersvej 18, F.
Leipzig: Professor Dr. *Arthur Prüfer.*
London: Musical Association, President: Sir *Hubert Parry,* Bart.
Lübeck: Musikdirektor Prof. *C. Stiehl.*
Mailand: Bibliothekar *E. de Guarinoni.*
München: Professor Dr. *A. Sandberger,* Prinzregentenstrasse 48.
St. Petersburg: Excellenz Baron *C. von Stackelberg.*
Strafsburg i. E.: Prof. Dr. *Fr. Spitta,* Schwarzwaldstr. 4.
Stuttgart: vacat.
Tiflis: Kaiserl. Russ. Musikdirektor *Basil Korganow.*
Warschau: Warschauer Philharmonie (Filharmonii Warszawskiej).
Winterthur: Dr. *E. Radecke.*
Wien: Prof. Dr. *G. Adler,* XIX/I. Cottage, Lannergasse 9.

3. Central-Geschäftsstelle.

Vorsitzender: Prof. Dr. O. Fleischer, Berlin W. 30, Motzstr. 17.
Kassirer: Breitkopf & Härtel, Leipzig, Nürnbergerstr. 36.
Sekretär: Dr. *J. Wolf.*
Beisitzer: Major Dr. *O. Körte.*
Dr. *H. Abert.*
Dr. *E. Euting.*

Korrespondierende Mitglieder:
für **England:** Dr. *Ch. Maclean,* London.
- **Frankreich:** Professor *L. Dauriac,* Paris.
für **Österreich:** Dr. *R. Hirschfeld,* Wien.
- **Rufsland:** Redakteur *N. F. Findeisen,* St. Petersburg.
- **Skandinavien:** Dr. *A. Hammerich,* Kopenhagen.
- **Vereinigte Staaten von Amerika:** Prof. *A. Stanley,* Ann Arbor (Mich.).

4. Kartell-Vereine:

Musical Association in London, President: Sir *Hubert Parry,* Bart.
Vereeniging voor Noord-Nederlands Muziekgeschiedenis, Voorzitter: *D. F. Scheurleer,* Haag.



Die vierte Mitglieder-Liste ist erschienen.



ZEITSCHRIFT

DER

INTERNATIONALEN MUSIK-GESELLSCHAFT

Jahrgang III * Heft 11

August 1902.

INHALT



LEIPZIG

DRUCK UND VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL.





Die

Internationale Musikgesellschaft

besteht gegenwärtig aus folgenden Abteilungen:

1. Sektionen.

Belgien: Direktor des Kgl. Konservatoriums Professor *A. Gevaert*, Brüssel.
Direktor des Kgl. Konservatorium-Museums *V. Mahillon*, Brüssel-Boitsfort, Villa Matvic.

Dänemark: Dr. *A. Hammerich*, Kopenhagen F., St. Blichersvej 18.

Deutschland, und zwar in

Baden: Professor Dr. *Ph. Wolfrum*, Heidelberg.

Bayern: Professor Dr. *A. Sandberger*, München, Prinzregentenstr. 48.

Elsafs-Lothringen: Professor Dr. *F. Spitta*, Straßburg, Schwarzwaldstr. 4.

Norddeutschland: Professor Dr. *O. Fleischer*, Berlin W., Motzstr. 17.
Excellenz Freiherr D. Dr. *R. v. Liliencron*, Schleswig.
Professor Dr. *C. Stumpf*, Berlin W., Nürnbergerstr. 14/15.

Sachsen: Professor Dr. *H. Kretzschmar*, Grimma.

Württemberg: vacat.

Finnland: Direktor des Musikinstitutes Dr. *M. Wegelius*, Helsingfors.

Frankreich: Professor Dr. *L. Dauriac*, Paris, 6 rue Val de grâce.
P. A. Dechevrens, O. J., Paris, 26 rue Lhomond.
Professor *M. Lussy*, Paris, 73 boulevard Beaumarchais.
Professor *A. Pougin*, Paris, 135 faubourg Poissonnière.

Grofsbritannien u. Irland: „English Committee of the Internationale Musikgesellschaft“:
Sir *Hubert Parry*, Bart., President,
Mr. *Otto Goldschmidt*, Vice President,
Sir *Frederick Bridge*, Sir *Alexander Mackenzie*, Sir *Villiers Stanford*;
MM. *Cummings*, *Hadow*, *Maclean*, *Maitland*, *Mc Naught*, *Niecks*, *Prout*, *Squire*, *Taylor*.

Italien: Bibliothekar am Kgl. Konservatorium Professor *E. de Guarinoni*, Mailand.
Dr. *J. Wolf*, Berlin W., Augsburgerstr. 80.

Niederlande: *D. F. Scheurleer*, Haag.
Dr. *M. Seiffert*, Berlin W., Göbenstr. 28.

Österreich: Professor Dr. *G. Adler*, Wien XIX/I. Cottage, Lannergasse 9.

Ost-Indien: Dr. *A. M. Pathan*, Musician to H. H. the Maharaja, Baroda.

Rufsland (europäisches): Kommission zur Ausarbeitung der Statuten für die Sektion:
Serge Juferoff, *Liberius Sacchetti* und Excellenz Baron *C. von Stackelberg*, St. Petersburg.

Schweden: Dr. *Svedbom*, Sekretär der Kgl. Musik-Akademie, Stockholm.

Schweiz: Direktor der Akademie der Musik *C. H. Richter*, Genf, 4 Boulevard helvétique

Spanien: Académico und Professor *F. Pedrell*, Madrid, San Quintin 4.

Vereinigte Staaten von Amerika: Professor *A. Stanley*, Ann Arbor (Mich.).
Miss *Alice C. Fletcher*, Harvard University, Cambridge (Mass.).

Fortsetzung auf der 3. Umschlagseite.





ZEITSCHRIFT

DER

INTERNATIONALEN MUSIKGESELLSCHAFT.

Heft 11. **Dritter Jahrgang.** **1902.**

Erscheint monatlich. Für Mitglieder der Internationalen Musikgesellschaft kostenfrei, für Nichtmitglieder 10 ℳ. Anzeigen 25 ₰ für die 2gespaltene Petitzeile. Beilagen 15 ℳ.

Napoleon Bonaparte's Musikpolitik.

Wenn man die Musiklexika und Handbücher der Musikgeschichte durchsieht, so hat man die Empfindung, als würde das Musikleben nur ganz allein in der Welt von den Komponisten, Virtuosen, Dirigenten und Musikgelehrten gemacht. Recht auffällig ist mir's immer gewesen, wie wenig man in diesen Werken fürstlichen und gekrönten Häuptern begegnet, obgleich doch deren hervorragender Einfluß auf die Gestaltung der Musik ihrer Zeit auf der Hand liegt und viele Fürsten in der Musik persönlich recht Erkleckliches geleistet haben, nicht nur als Ausübende, sondern auch als Komponisten. Einzelnen Bevorzugten, wie zum Beispiel Friedrich dem Großen, ist man ja noch einigermaßen gerecht geworden, obgleich er meist schlecht genug mit einigen Zeilen wegkommt. Wo aber bleiben alle jene Fürsten, die — nicht durch Spiel, Gesang oder Produktion, wohl aber durch ihre Begünstigung der Tonkunst und die Fürsorge für gedeihliche Verhältnisse der Musikentwicklung — oft weit mehr geleistet haben, als Dutzende von Komponisten und Virtuosen zusammen genommen? Fürchtet man etwa eine Konkurrenz zu Ungunsten des Genies und Talentes? Ist es ein Protest gegen die Dilettanten zu Gunsten des eingebildeten Privilegs der Berufsmusiker? Ach, nur zu oft ward Frau Musika von den ihr sozusagen angetrauten Künstlern mehr tyrannisiert, als von denen, die in ihr nicht das miterwerbende Eheweib, sondern die hehre, von fern angebetete Göttin erblicken.

Weitaus die meisten musikalischen Fürsten sehen allerdings in der Musik nur ein Mittel zur Verschönerung des Lebens oder der bloßen Unterhaltung. Selbst der politisch doch so intensiv veranlagte Friedrich

der Große macht davon keine Ausnahme. Hier soll nun von Einem die Rede sein, der in der Musik mehr fand, als ein bloßes Unterhaltungsmittel, nämlich ein Hilfsmittel der Politik. Neu ist das ja gerade nicht; denn bei vielen alten Völkern hat die Tonkunst schon diese Rolle gespielt. Die chinesischen alten Philosophen hielten ebenso als die Pythagoräer die Musik für den eigentlichen Zusammenhalt aller staatlichen und Welt-Ordnung; Musik war die geheimnisvolle Macht, die alle bewegten Dinge und die Menschen auf Erden wie die Sterne am Himmel in einem befriedigenden, eine gegenseitige Störung ausschließenden Verhältnisse erhielt, ohne ihre Bewegungsfreiheit aufzuheben. Das war das *Ethos* der Musik, das das klassische Altertum und ein gut Theil des Mittelalters beherrscht hat.

Die moderne Zeit hat sich leider von dieser Anschauungsweise gänzlich losgesagt. Sie vernachlässigt mit fast beleidigender Absichtlichkeit das tief ethische erziehliche Moment, das in der Musik steckt, und den gewaltigen Einfluß auf die Gemüther namentlich der Jugend und der Ungebildeten. Unsre rationalistische Zeit verliert sich lieber und eher in die Thorheiten des Spiritismus und der Blumenmediums, des Gesundbetens und religösen Wahnes, als daß sie zugiebt, solchem »Aberglauben« von der ethischen Macht der Musik zu fröhnen. Dazu sind wir viel zu klug, und nüchtern rechnend; Hanslick mit seiner fleischlosen Lehre, die Musik sei ein bloßes Spiel der Phantasie in tönend bewegten Formen, ist unser Mann, und die Musik zu unserer »Unterhaltung« gerade gut genug. Daß dabei die Musik ein zweckloses Spiel wird und deshalb als schädlich überhaupt aus dem Staate zu verbannen wäre, hat übrigens schon der alte Plato nachgewiesen. Ich halte es auch wirklich für vernünftiger, den Gesangunterricht an unseren Gymnasien gänzlich zu beseitigen, statt, wie nur zu oft geschieht, ihn zu einer Ulkstunde für die Schüler herabsinken zu lassen.

Anders als die Heutzeit dachte Napoleon Bonaparte, ein Mann, gegen dessen kühlen Verstand und kluge Berechnung sich gewiß auch nichts sagen läßt. Mit weitschauendem Blicke stellte er alles in den Dienst der Politik, was möglich war, ja sogar was — nach Anderer Meinung — unmöglich war. So auch, und ganz besonders, die Musik.

Als Napoleon als 10jähriger Junge Kadett ward, tobte in Paris der Kampf zwischen den Piccinisten und Gluckisten, der noch lange Zeit in den Gemütern der Franzosen nachzitterte. Und als der Frühreife dann selbst schon in die Revolutionsbewegung mit eingriff, da hatte er die schönste Gelegenheit, die zündenden Revolutionskantaten und Militärmärsche zu hören, die Gossec, Catel, Lesueur und andere in rauschendem Blasorchester setzten. Der heroische, militärische, kraftvollglänzende Geist dieser Kompositionen, deren erste und am nachhaltigsten

wirkende die Marseillaise war, that geradezu Wunder: die Volksmassen und Regimenter belebten sich, wurden erregt, begeistert, trunken unter dem Zauber-Einflusse dieser Militärorchester, und Napoleon hatte gar bald die reichlichste Gelegenheit, die ethische Macht der Musik auch in seinen Feldzügen zu erproben.

Konnte die Musik die Gemüther von Volksmassen so heftig erregen, konnte sie ganze Armeen von Menschen in Begeisterung entzünden und bis zur Todesverachtung aufregen, dann — so schloß der große Cäsar und zukünftige *Imperator mundi* — konnte er sie auch zu seinen weitschauenden politischen Plänen recht wohl gebrauchen. Vor allem sollte Paris der musikalische Mittelpunkt der Welt werden; die Musik, insbesondere die dramatische, sollte die bedeutendsten Geister aus aller Welt in Frankreichs Hauptstadt sammeln, von hier aus sollten die Völker-Massen, ihnen selbst unbemerkbar, ethisch beeinflußt, ihnen Sympathien und Antipathien sozusagen suggeriert werden. Deshalb versuchte er mit allen Mitteln der Lockung, durch Gold und Ehren und schließlich selbst durch Gewalt, die Machthaber im Reiche der Musik für sich zu gewinnen.

Schon als General traf er persönlich diesbezügliche Anstalten. Als 1797 der junge aber geniale General Lazare Hoche, kaum 30 Jahr alt, gestorben war, schrieb General Bonaparte einen Preis für die beste Komposition eines Totenmarsches zu Ehren des Verstorbenen aus. Zwei Bewerber kamen in Frage: Cherubini und Paisiello, ersterer der bedeutendere von beiden, aber ein starker, unbeugsamer Charakter, letzterer musikalisch nicht unbedeutend und zugleich mit einem biegsamen Rückgrate begabt. Dieser erhielt den Preis, und als er, in seiner langjährigen Stellung als Hofkomponist des Königs von Neapel ins Wanken geraten, eine durchgreifende Änderung seiner Lebensbasis herbeisehnte, da berief ihn Napoleon 1802 unter unerhört glänzenden und für die Pariser Komponisten der Revolution geradezu beleidigenden Bedingungen nach Paris an seinen Hof. Er bewilligte ihm nicht nur einen jährlichen Gehalt von 18000 Francs, eine glänzende Wohnung, eine Hofequipage, freie Reise u. s. w., sondern auch noch eine Abfindungssumme von 12000 Francs und soll ihm sogar die Direktion der Oper und des Conservatoire angeboten haben.

Offenbar überschätzte Napoleon die Bedeutung und Fähigkeiten des 61jährigen Komponisten erheblich, wie er denn die italienische Musik überhaupt jeder anderen bedingungslos vorzog und 1801 eine eigene *Opéra italien* gegründet hatte. Aber es lag in diesem unerhörten Entgegenkommen gegen den Fremden sicherlich auch eine scharfe Stellungnahme gegen die Pariser Komponisten, vor allem gegen die Mitglieder des von der Republik 1795 organisierten Konservatoriums. Wie Bonaparte sich nach seinem mißglückten Attentat auf die Freiheit Korsikas aus

einem enragierten Korsen in einen Franzosen umgewandelt hatte, so war er jetzt aus einem Republikaner ein straffer Monarchist geworden, der schon daran dachte, sich zum Kaiser krönen zu lassen und in den Tuilerien einen glänzenden Hofhalt eingerichtet hatte. Diese Gesinnungswandlungen innerhalb eines Jahrzehntes mitzumachen, war nicht Jedermanns Sache; gerade die bedeutendsten Geister waren dem am meisten abgeneigt. Napoleon aber brauchte für seine ehrgeizigen Pläne Leute, die mit ihm durch Dick und Dünn gingen, und da er sie in Paris nicht fand, so mußte er sie im Auslande suchen.

Daher seine mehr als gleichgiltige Haltung gegen das Conservatoire, den hochverdienten Organisator der französischen Militärmusik Sarrette und dessen Freunde und Kollegen Cherubini, Gossec, Catel, Méhul, jene Sänger der Revolution und der schon dem Untergange geweihten Republik. Namentlich von dem bedeutendsten und universellsten Komponisten unter ihnen, dem Florentiner Cherubini, hatte Napoleon erwartet, daß er ihm willfähriger sein würde. Aber der Mann war ihm zu unabhängig, und geradeaus. Wohl suchte Napoleon ab und zu eine Gelegenheit, unbemerkt ihm näher zu kommen, erhielt aber immer wieder Antworten, die er nicht gern hörte. Als Napoleon siegreich aus Italien zurückkehrte, veranstaltete das Konservatorium eine Festaufführung mit einem Cherubini'schen Werke. Napoleon trat darnach zum Komponisten heran, lobte des Meisters Landsleute Paisiello und Zingarelli in den Himmel, aber für Cherubini's Musik fand er kein Wort; und als dann Cherubini mit anderen Beamten zu einem Diner zum Konsul kam, da holte es dieser mit folgenden Erklärungen nach: »Paisiello's Musik ist sanft und wohlthuend, Sie aber instrumentieren mir zu stark, und während Paisiello mich angenehm beruhigt, machen Ihre Kompositionen zu viel Ansprüche an den Zuhörer.« »Ich begreife« — erwiderte Cherubini — »Sie fordern eine Musik, die sie nicht behindert, an Staat und Politik zu denken.« Als später 1805 Cherubini in Wien gefeiert wurde, rückte auch Napoleon nach der Schlacht von Austerlitz an der Spitze seiner siegreichen Armee in Österreichs Hauptstadt ein. Sogleich entbot er den Komponisten zu sich. »Da sie nun einmal hier sind, werden sie meine Hofkonzerte dirigieren«, befahl er, und das übliche Honorar war alles, was der Kaiser für den Künstler übrig hatte. Bei allen Auszeichnungen, die der Kaiser gerade an Musiker so überreichlich auszuteilen pflegte, ging Cherubini leer aus; doch alle Zurücksetzungen konnten den bedeutendsten Musiker dieser Zeit in Frankreich zwar kränken, aber nicht umstimmen.

Das waren die Gründe, warum Napoleon den Fremden so sehr in den Himmel hob. Paisiello lieferte dafür aber auch alles, was nur an glänzender Musik für die Hoffestlichkeiten, für die Hofkapelle, für das Theater verlangt wurde: 16 vollständige Offizien, bestehend aus Messen,

Motetten und Antiphonen, die Oper Proserpina, eine Messe und ein Tedeum zur zukünftigen Kaiserkrönung für zwei Chöre und zwei Orchester u. s. w. Lange freilich dauerte Paisiello's Freude nicht. Die Konservatoriums-Partei wußte sich zu rächen. Insgeheim intriguierten sie gegen den erklärten Günstling, brachten seine Oper zu Falle und Paisiello sah selbst bald ein, daß er in seinem Alter solchen Feindseligkeiten auf die Dauer nicht gewachsen sei. Er erbat im März 1804 seine Entlassung vom Konsul. Ungern ließ Napoleon ihn scheiden, denn die Kaiserkrönung stand vor der Thür, und er ersuchte Paisiello um Vorschlag für einen Nachfolger.

Lesueur war der Ausersehene. Napoleon kannte ihn wohl schon. Zwar war dieser auch einer von den Freiheitssängern der Revolution gewesen und ein Konservatoriumsmann dazu. Aber er hatte sich mit seinen Kollegen schon seit einigen Jahren gründlich überworfen. Man wollte ihn aus seinem Amte drängen, aber er ließ es sich nicht stillschweigend gefallen, sondern beschwerte sich in einer öffentlichen Denkschrift, die eine große Zahl von Streitschriften — meist gegen das Conservatoire gerichtet — hervorrief, aber auch Lesueur's Absetzung zur Folge hatte. Kaum hatte Napoleon davon gehört, so ließ er die Akten einfordern, ordnete eine genaue Untersuchung der Affaire an, und das Ende vom Liede war eine wahrscheinlich nicht ganz gelinde »Rektifizierung« des Conservatoire — man sprach sogar von der Absetzung seines Direktors Sarrette — und die Wiedereinsetzung Lesueur's in seine Professur[1]. Kaum ein Jahr später erfolgte dessen Ernennung zum Hofkapellmeister.

Der Kaiser hielt große Stücke auf ihn. Unmittelbar nach seiner Ernennung ging mit großem Pompe des neuen Hofkapellmeisters Oper »Die Barden« über die Bühne, wobei Napoleon dem Komponisten eine prächtige Tabaksdose mit der schmeichelhaften Inschrift schenkte: *L'empereur des Français à l'auteur des Bardes.* Und als dem Kaiser ein Oratorium Lesueur's besonders gefallen hatte, da bestimmte er, daß dem Komponisten jährlich 2500 Francs ausbezahlt würden »allein für das Notenpapier, denn — so fügte er hinzu — gegenüber einem Künstler von Ihren Verdiensten darf das Wort Gratifikation nicht ausgesprochen werden«. Lesueur dankte dem Kaiser seine Gunst durch eine ansehnliche Reihe von Kompositionen zur Verherrlichung der kaiserlichen Feste, bei denen Musik nie fehlen durfte. Freilich auch Lesueur war nicht der gewaltige Geist, der weltbewegend neben einen Napoleon hätte treten können; Napoleon's Sehnen blieb unbefriedigt und er fing wieder an zu suchen.

---

1) Die Intervention Napoleon's wird allerdings von Fétis bestritten; eine aktenmäßige Darstellung der ganzen Angelegenheit fehlt überhaupt noch.

Es war im Jahre 1806 auf seinem Feldzuge nach Deutschland, wo er in Dresden die Oper *Achille* eines noch ziemlich jungen Italieners Ferdinando Paër hörte, der seit dem Tode Gottlieb Naumann's (1801) Hofkapellmeister des Königs von Sachsen war. Der Kaiser war entzückt, sowohl von der Komposition als der Ausführung, besonders dem Gesange der Madame Paër und des Sängers Brizzi. Sogleich ließ er sie zu sich kommen und rief ihnen entgegen, daß sie von ihm engagiert seien. »Aber«, entgegnete Paër, »wir sind doch hier engagiert?« — »Jawohl, von mir!« sagte der Kaiser, »Sie sehen, die Angelegenheit ist beendet. Das Übrige geht Talleyrand (den Großkanzler) an.« Und richtig, der König von Sachsen erklärte bereitwilligst, daß Paër, wenn ihn der Kaiser in seine Dienste nehmen wolle, unbedingt folgen müsse. Das Künstlertrio folgte und begleitete den Kaiser nach Warschau, um ihm allabendlich, wenn er von den militärischen Strapazen heimkehrte, die schönsten Opernarien vorzusingen, wobei der ermüdete Kaiser zuweilen einen recht gesunden Schnarchbaß zu dem Trio hinzufügte.

Auch Meister Paër konnte mit dem Wechsel wohl zufrieden sein: 28000 Fr. jährlicher Gehalt für ihn, 15000 für seine Gattin, feste Anstellung auf Lebenszeit, reichliche Reisevergütung, Urlaub und eine bevorzugte Stellung am Hofe machten ihm das Leben in Paris so angenehm, daß er fast gar nicht mehr zum Komponieren kam.

Man sieht, der Kaiser ließ sich seine musikalischen Absichten schon etwas kosten, sie waren ihm an's Herz gewachsen. Seine Kapelle, die er sich eingerichtet hatte, kostete ihm jährlich nicht weniger als 350.000 Fr., gewiß keine Kleinigkeit, wenn man bedenkt, daß das Conservatoire, die große Oper, die Opéra italien und andere musikalische Unternehmungen außerdem Unsummen verschlangen. Wie er die Museen und Bibliotheken ganz Europas plünderte, um die besten Schätze von Kunst und Wissenschaft in Paris anzuhäufen, so entführte er den Fürsten ihre italienischen Musiker. Außer den Höfen von Neapel und Sachsen mußte auch der von Wien dran glauben: 1805 nahm er den Gesanglehrer der kaiserlichen Familie in Wien, Girolamo Crescentini, einfach mit nach Paris; statt der armseligen 6000 Francs, die dieser gefordert hatte, erhielt er 24000 und einen Verweis dazu über das »Ungeziemende« seiner winzigen Forderung.

Aber Napoleon hatte trotz alledem kein Glück, die politische Oper wollte sich nicht einstellen. Dagegen spielte ihm die Musik manch anderen Streich. Ein Beispiel für viele. Gehaßt von den Franzosen des Südens erfuhr er, daß man dort das »Domine salvum fac imperatorem nostrum« in den Kirchen meist schweigend exekutierte. Nur ein Curé zeichnete sich durch seinen besonders andächtigen und herzlichen Gesang dieses Gebetes aus; das erregte peinliches Aufsehen bei seinen Lands-

leuten, aber es steigerte sich zu wahrem Jubel, als man dahinter kam, daß der gute Priester immer *servum* statt *salvum* sang[1]).

Da trat ein neuer Mann in Napoleons Gesichtskreis, der wohl das Zeug hatte, allen Wünschen des Kaisers zu genügen. Als Napoleon 1806 als Sieger aus Deutschland wieder in seine Residenz einzog, begrüßte ihn eine Kantate, worin Apoll und Minerva und alle Musen ihn als den größten Mann aller Zeiten, der alten wie der neuen, in glänzenden Tönen priesen. Der Komponist war Gasparo Spontini, seit kurzem Musikdirektor der Kaiserin Josephine. Grandios, heroisch, fast militärisch-pomphaft schritt Spontinis stolze Muse auf hohem Kothurn einher, ein Sinnbild der französischen großen Armee und der *Gloire* des Kaisers. Ein großer Zug ging durch alles, was Spontini unternahm; mit Kleinigkeiten gab er sich nicht ab. Das rauschende Orchester seiner kriegerischen Musik, die gewaltige Anlage seiner unerhört neuartigen Opern, die feldherrnhafte Beherrschung gewaltiger Menschenmassen auf dem Theater, die stolze Selbstbewußtheit, mit der er wie ein Diktator über seine Untergebenen herrschte, die Grandezza seines ganzen Charakters machten ihn zum musikalischen Spiegelbild des Kaisers. Und dabei war er von der Größe seines Vorbildes persönlich vollständig durchdrungen. Das war der Mann, der selbst die auch gegen ihn angezettelten, nahezu brutalen Intrignen des Conservatoire zu überwinden und zum Stillschweigen zu bringen wußte.

Schon seine »Vestalin«, die nur unter dem kaiserlichen Schutze endlich zur Aufführung gelangen konnte, zeigte den Mann der *Gloire* in voller Größe. Auf dem grandiosen Hintergrunde der römischen Republik entwickelt sich hier das tief-tragische Schicksal einer Vestalin, welche, ihrem Gelübde untreu, einer Liebe nicht entsagen kann, die sie zum Tode verurteilt. Römische Legionen und Adler blinken im Hintergrunde, die eherne Macht ehrwürdiger Gesetze, glühende Leidenschaft und Heldentum bis zum Tode, — nicht nur Napoleon packte es, sondern auch das Publikum, das in staunenden Jubel ausbrach und die Versuche der Konservatoristenschaar zur Opposition im Keime erstickte. Napoleon und Josephine waren entzückt über »ihren« Komponisten und überhäuften ihn mit Geschenken, der Kaiser gab 10.000 Francs aus seiner Privatschatulle und viel schöne Worte obendrein. Napoleon hatte den Mann gefunden, den er suchte. Eine Gelegenheit, ihn recht zu verwerten, bot sich bald. Schon unmittelbar nach der Vestalin hatte Napoleon den Künstler auf einen neuen Opernstoff aufmerksam gemacht, »Oreste jugé par le peuple«, und Spontini auch schon begonnen, daran zu arbeiten; da kam dem Kaiser ein andrer Gedanke. Er hatte es auf

1) »Herr, mache unsern Kaiser zum Knecht«, statt »erhalte ihn gesund«.

Spanien abgesehen. Ein Familienzwist im spanischen Königshause gab ihm den erwünschten Anlaß, seine Hand auf Spaniens Tron zu legen: König Karl IV. und sein Sohn mußten abdanken, damit Napoleons Bruder Joseph ihren Platz einnehme. Doch das spanische Volk war andrer Ansicht. Wie ein Mann erhob es sich, unter der fanatischen Anführung des Clerus kämpfte das Volk heldenhaft gegen die französischen Legionen, deren Adlern Halt gebietend, und schließlich begab sich der Kaiser Ende Oktober 1808 in eigner Person auf den Kriegsschauplatz. Die Pariser selbst waren nicht sehr mit dem ungerechten Handel einverstanden, und es fehlte nicht viel, daß sie sich dagegen erklärten. Hier mußte etwas geschehen; die Volksstimmung in Paris mußte dem Usurpationsplane geneigt gemacht werden. Noch während der Reise nach Spanien arbeitete Napoleon den Plan zu einer Oper aus, die Spontini komponieren sollte. Ferdinand Cortez hieß der Held der Oper, jener kühne Eroberer, der gegen alles Völkerrecht in ein friedliches Land einbrach, um es sich mit Hinterlist und Gewalt zu unterwerfen. Was die Spanier einst selbst so recht und billig fanden, — konnte man das jetzt dem französischen Eroberer als Unrecht auslegen? Strahlte nicht vielmehr Napoleon im hellen Lichte eines Vertreters der göttlichen Vergeltung? Und wie es jetzt in Spanien die Priesterschaft war, die dem Volke die Waffen in die Hand drückte und das Feuer des Kriegsmutes nährten, so wollte des Kaisers Oper ganz besonders seinen Helden Cortez als den Bezwinger der finsteren Mächte des Aberglaubens und des Fanatismus im Dienste der Christenheit in leuchtenden Farben geschildert wissen. Noch von Bayonne aus schickte Napoleon diesen Entwurf an seinen Polizeiminister Fouché mit dem Befehle, seinen Plan dem Hofdichter Esmenard zur poetischen Bearbeitung zu übermitteln. Esmenard, der sonst die Verse ganz wie sie verlangt wurden stets auf seiner poetischen Leier hatte, traute sich nicht allein an die Sache heran: mit Hilfe Jouy's kam das Textbuch zu Stande, und Spontini komponierte es.

Schön war das Libretto nicht gerade ausgefallen; ziemlich frostig und undramatisch mutet es uns an. Aber um so schöner, feuriger und dramatischer geriet dafür die Musik mit ihrem treffenden Lokalkolorit, mit den Kampfeslust atmenden Kriegsmärschen der Spanier, mit den furienhaften Tänzen der fanatischen Mexikaner während grausiger Menschenopfer und mit der tropischen Glut, die durch die ganze Instrumentation hindurchzittert. Diese fremdartige südliche Welt tritt greifbar vor uns hin und hält unser Interesse gefangen, bis der letzte Ton verhallt.

Aber was war aus Napoleons Politik geworden! Gar zu tief hatte sich Spontini in seinen Ferdinand Cortez versenkt. Wie er in der Vestalin beinahe selbst zum alten Römer geworden war, so ward er hier Kastilianer, Spanier. Die Ritterlichkeit und Grandezza der spanischen

Krieger, der unerschrockene Kampfesmut, welcher Tod und Mühsal stolz verachtet, strahlten hell aus diesen Tönen dem Publikum entgegen, und alle Abende lief ganz Paris ins Theater, um ein mutiges, ritterliches Volk zu bewundern, gegen das sein Kaiser vergeblich ausgezogen war, um es zu unterdrücken.

Napoleon's Absicht und der Erfolg standen sich diametral gegenüber. Kein Wunder, daß er durch den Polizeiminister die Weiter-Aufführung der Oper untersagen ließ, die übrigens auch viel zu spät fertig geworden war. Denn Spontini war ein sorgsamer, aber langsamer Arbeiter.

Damit war Napoleon auch mit diesem Komponisten fertig. Nur noch einmal hat er wieder versucht, einen bedeutenden Komponisten — natürlich abermals einen italienischen — an sich zu fesseln. Diesmal mit Gewalt. Es war derjenige, den er neben Paisiello am höchsten schätzte: Zingarelli, der friedlich in Rom als Direktor der Vatikanischen Kapelle wirkte, bis 1811 Napoleon befahl, daß zu Ehren seines neugeborenen Sohnes, des »Königs von Rom«, ein feierliches Tedeum im St. Petersdom celebrirt werde. Zingarelli weigerte sich, ein solches zu komponieren oder auch nur zu dirigieren. Alle Kirchenfürsten, alle hohen Persönlichkeiten und alle Musiker waren versammelt, aber wer nicht kam, war der Kapellmeister. Alsbald wurde er festgenommen und nach Paris vor den Kaiser gebracht. Der Künstler mag nicht wenig erschrocken sein; aber ganz gegen alles Erwarten war Napoleon außerordentlich gnädig gegen den Komponisten von »Romeo e Giulietta«, die er so oft bewundert hatte. Er beschenkte ihn kaiserlich für den ausgestandenen Schrecken, ließ sich von ihm eine Messe für seine Hofkapelle komponieren und gab ihm seine Freiheit wieder. Wenn er den Meister auch nicht in Paris festhalten konnte, so hatte Napoleon doch wenigstens das Eine erreicht, daß er sich aus einem Feinde einen Verehrer gemacht hatte, der sich denn auch später Murat gegenüber als wärmster Anhänger der Napoleonischen Familie erkenntlich gezeigt hat.

Aus allen diesen Zeugnissen, deren aktenmäßige Feststellung naturgemäß vielen Schwierigkeiten begegnet, spricht deutlich eine gewisse Verwandtschaft Napoleons zu Friedrich dem Großen in seiner Stellung zur Musik. Beide liebten sie und zwar bevorzugten sie vor allem die italienische; beiden war sie eine willkommene Erholung von den Mühsalen des Krieges; beide errichteten der italienischen Oper eigene Heime; beide waren gerade gegen die Musiker von einer sonst nicht geübten überreichen Freigebigkeit; beide versuchten sich in direkten Anregungen und Entwürfen zu Opern, und zwar war es ein und derselbe mexikanische Stoff, dort Montezuma, hier Ferdinand Cortez, deren Inscenierung ihnen besonders am Herzen lag. Fast möchte man an eine direkte Nachahmung von Seiten Napoleons glauben. Aber eins scheidet sie tief von einander:

Friedrich der Große war selbst Musiker von auserlesenem Geschmacke und Urteil, während Napoleon der Technik und dem Wesen der Musik im Grunde genommen verständnißlos gegenüber stand. Der französische Imperator, gewöhnt alles in den Dienst seiner Weltpolitik zu stellen, gelangte nur aus äußeren Gründen zu seiner an sich berechtigten Überzeugung von der ethischen Gewalt der Musik, und so konnte ihm sein Plan, sie als politische Macht zu benützen, nicht gelingen. Hätte er ebensoviel Geschmack und Urteil dazu gehabt, als guten Willen, oder hätte er einen damit begabten Mann für sich agieren lassen — wer weiß, ob das Land, welches jetzt die Hegemonie im Reiche der Musik führt, nicht Frankreich hieße!

Jäh verstummte die Napoleonische Musik, die doch an den Donner der Kanonen reichlich gewöhnt war, vor den Schrecken des Jahres 1812. Aber die Keime, die Napoleon gesät, sind dennoch aufgegangen. Wie er gewünscht, ward Paris das musikalische Zentrum der Welt, die Große Oper von Paris wurde in den 20er und 30er Jahren der Brennpunkt der Musik Europas und blieb es noch geraume Zeit danach. Die Oper selbst aber atmete seit Napoleon's Tagen einen historischen, heroischen, politischen Geist. Wie sehr, das bewies sie, als am 25. August 1830 in Brüssel Auber's revolutionäre »Stumme von Portici« das Vorbild und Signal zu einem Volksaufstande wurde, der schließlich die politische Sonderung Belgiens und Hollands herbeigeführt hat.

Berlin. **Oskar Fleischer.**

Regarding Musical Criticism.

It is to be regretted that in modern times the word "criticism" has acquired a significance alien to its real nature. To criticise is really to "judge"; in the words of Poe's raven, "only that and nothing more". Therefore it is as much the province of criticism to commend merit as to point out faults. There are however many reasons why criticism should have become associated with captious fault-finding. To quote Ruskin, "Men have commonly more pleasure in the criticism which hurts, than in that which is innocuous; and are more tolerant of the severity which breaks hearts and ruins fortunes, than of that which falls impotently on the grave". It follows therefore that adverse criticism is more likely to attract notice to the writer, than that of a laudatory character; and the mind of the captious critic is inevitably vain. To point out a technical flaw, imperceptible to the multitude, is his pleasure. The multiplication of journals, and their consequent struggle for existence have

fostered what is termed "smart writing", so called to distinguish it from truthful writing. And thus it has happened, as Richter says, that "criticism often takes from the tree caterpillars and blossoms together", and the word has acquired a baleful significance.

As against all this, every earnest-minded man and woman will agree with Colton, that "In the whole range of literature nothing is more entertaining and instructive than sound and legitimate criticism, — the disinterested conviction of a man of sensibility, who enters rather into the spirit than the letter of his author, who can follow him to the height of his compass, and while he sympathises with every brilliant power and genuine passion of the poet, is not so far carried out of himself as to indulge his admiration at the expense of his judgment". In illustration of that remark, it may be noted that while the functions of criticism are various, they are all concerned with the life of art. Thus the value of a work of art depends upon the degree of energy with which it manifests the intellectual character and aesthetic impressions of its author. A practical rule is certainly imposed upon it, that it should show a certain conformity with the mode of thinking and feeling of the public to which it appeals. But such conformity cannot itself add to or take from the instrinsic value of the work. A poem may express sentiments or ideas, which, while incomprehensible to the contemporaries of the author, are worthy of the admiration of some more enlightened period or country. An artist of true feeling has but to abandon himself to his emotions, and it will become contagious, and the praise that he deserves will be awarded to him. So long as he shall observe the positive rules that spring from the physiological necessities of our organs, and which alone are certain and definite, he need never trouble himself about academic traditions and recipes, on the one condition of absolute sincerity. He must seek only to express the ideas, sentiments, and emotions proper to himself, and must copy no one. Now it is the first duty of criticism to recognise such works, and to help such artists to be understood by their generation; and on the faithful fulfilment of this duty depends the esteem in which criticism will be held, and in a great measure the real progress of the art of which it should be the champion.

Before considering the detailed aspects of true criticism, I may observe in passing that the critic cannot hope to have on his side, except occasionally, those who are the subjects of his criticism. The expectation of the artist with regard to criticism, is very different from that of the public, who are the critic's real employers. The latter like the unadulterated truth, and are not at all averse to having it expressed in very plain terms. The artist on the other hand (executant or composer) is a sensitive being, who in most cases views himself as the centre of a small

world of great importance. Concentration of thought is the essence of his art, and it inevitably conduces to oblivion of outside influences. I have a strong suspicion that the majority of these, and especially the executants vocal and instrumental, regard criticism as solely meant to give publicity to their own talents and excellencies; and that their esteem of it is just in proportion to the extent to which it fulfils this purpose. However this may be, a critic must do his duty; and I could easily quote examples to show that musical criticism in this country has for the past 150 years been not only eminently healthy in tone, but distinctly helpful to the art. One hears a good deal about the mis-judgments of critics, but very little concerning their just estimations. Opinions which the present generation deem utterly wrong are frequently quoted, but the opinions which time has confirmed are rarely mentioned. This is scarcely fair. To young artists, by the way, who write requesting that one will "report" their concert, I should like to explain that the reporter's duty is to give the opinion of others, while the critic's duty is to give his own opinion. I might add too a word of counsel, to avoid argument in print with critics; for editors naturally support their staff. But, in fine, in generous education lies the only hope of the critical lion ever lying down with the artistic lamb.

Now what is the proper subjective attitude of the critic?

In the first place conservativeness in criticism is inevitable. The very phrase "artistic judgment" implies a standard, and that standard must be one of past achievements. The man who judges without reference to what has been done, merely tells others the effect which the subject or work has on his own particular temperament; he is then not giving an opinion based on facts, but an opinion based on his feelings. Indeed the first instinctive mental effort of trained critical faculties, is to place the work about to be criticised correctly in the class to which it belongs; no matter whether it be pleasing music or no, the appropriateness of the form to the intention of the composer is the foundation on which the professional writer bases his judgment. This is so strong an impulse in the experienced listener, that the simple announcement of the specific or implied form at once places him in the proper critical attitude of mind; if an orchestral work be announced as a symphony he expects music of epic character, and he judges it by the standard of the greatest works in that form; be it concert-overture or overture to an opera, the trained mind immediately suggests familiar examples of such kind, and so on through every form down to the coster-ditty. But it follows that, judgment being impossible without reference to the past, the past is very apt to hold an unduly high place in the mind of the musical critic. Moreover he is human (though some composers may doubt it), and conse-

quently he grows old; and as years increase, a halo gathers round certain works, works associated may be with kin of beloved memory or moments of happiness or sorrow, and he insensibly gets to revere such compositions, and to regard almost as sacrilege that there can be another and a better way to express the soul's emotions. Furthermore in proportion to his general love to his art, is he jealous of its bulwarks, and it is only natural that he should view with anxiety what seems to him to be the breaking down of forms which have kept at bay the threatening waves of anarchy. Is it development or retrogression, is the critic's inevitable question whenever he is called upon to judge a departure from an established form; and should he decide it to be the latter, he, as a valiant defender of the faith that is in him, pours forth his convictions.

It is then true that conservativeness in criticism has this inherent weak spot, and after perusing many criticisms which time has failed to confirm I have come to the conclusion that the initial error has almost always arisen from imperfect perception of the laws of development. Development may briefly be described as natural growth tending to increase of importance; while retrogression results in diminution of importance and artistic value. Development implies the assimilation of new factors by existent matter. When however the new factors become more prominent than the old matter, progress is no longer made along the same line, and what happens artistically is analogous to the growth of a tree; a new branch shoots out, or in other words differentiation takes place. Progress along the old line is then stayed, and as soon as that happens retrogression even sets in more or less rapidly in that line. It is now understood that this process of differentiation, this appearance of a new branch, by no means indicates that the art as a whole is deteriorating, but that on the contrary it is a sign of vitality; a tree only dies when it ceases to put forth new branches. It is the failure to recognise when one form has reached its apogee, and that a differentiation is inevitable, that has caused the mass of mistaken criticism. Instances where signs of decay in the prevalent style of the day have been taken as a harbinger of general collapse of the art, are of course easily traceable in past generations. To the cultured there was for a considerable period no music possible, worthy of the name, apart from contrapuntal writing. In due course however the inevitable happened; every device became exhausted, and Bach made further progress in this direction impossible. If then no new branch had shot out, music as a living art must have perished. But the monodic twig appeared. What was styled "the new music" arrived; a melody with solid harmonic accompaniment, rendered possible by the progress of harmony. The style was scoffed at by the pedantic, greeted by headshakings of the learned. The art was going

headlong into the Styx. But the style is still living lustily to-day, in our part-songs, and in Italian Opera, and elsewhere. Within living memory a second great change took place. Wagner saw the enormous expressive power latent in harmony. Melody was no longer to be the supreme medium of expression, harmony should be made to suggest the turmoil of conflicting emotions, the mazes of thought, and the ideas arising from associations. Never mind if the writing be bad counterpoint, melodically unbalanced, or impossible to be played correctly, so long as the effect produced resulted in a certain tone colour that should be dramatically true to the situation. Such was the decision of Wagner. Small wonder that it excited opposition. Here was the destruction of all the cherished laws on which music seemed to rest, and it was inevitable that Wagner's theories should be regarded as retrogressive by all save those who had grasped the philosophy of development. Sitting on our little hill top of the 20th century it is now perfectly clear to us that counterpoint, melody, and harmony stand side by side like the statue of the Three Graces, with arms entwined. We see that formerly they stood apart, that the partisans of each would have killed those of the other, and in so doing destroyed the trinity in unity of modern musical art. Exactly the same process is now going on with regard to musical form. Certain forms have been developed until perfection has been attained. No progress has been made in fugue since Bach died. The sonata and symphony reached their zenith with Beethoven. The only possible development lies in increasing the importance of episodical matter. Hence the birth of the Symphonic Poem, the form of to-day and the near future. Some of the programmes by the way on which these early symphonic poems were based showed singular want of perception of the limitations of music. An incident in Dvoràk's composition entitled "The Water Fay" is the dashing by the tide against the door of a certain cottage of the headless body of a baby. But however this is only one of the indiscretions commonly met with in an attempt to break away from forms which have become petrified. Many such will be found in the writings of Monteverde. But it is far easier to determine their place a few years after their production, than within the hour succeeding their first appearance when the critic must deliver his bond of judgment.

To pursue this would be to digress, and I think I have written enough to show that the trained critic is insensibly led to base his judgment on the appropriateness of the form to the subject-matter, that it is inevitable for judgment to have a conservative tendency, and that error of judgment has arisen from ignorance of the laws which govern development.

Then as to the equipment of the critic. The foundation of criticism

is of course knowledge and experience; but I very much doubt if the ordinary music-lover has any idea of the amount of the former which is required to make criticism respectable. A considerable technical knowledge may be taken as a sine quâ non; acquaintance with the various musical forms, the tone qualities and capacities of all instruments, the intricacies of voice-production, and such like elements of musical science. But equally necessary is the critic's intimate knowledge of all schools of music. He must be able to distinguish between them, and to recognise their influence and counter-influence on each other; and he must apprehend the distinctive merits of each. There is the French school with its daintiness and subtlety, and suggestiveness of much where there is really very little; the German school with its introspectiveness and grave intellectuality; the Italian school with its soft utterance, broad grateful melodies, and passionate phrenzies; the Russian school with its moanings over the past and its fears for the future, its picturesque orchestration and under-current of barbarism; the Bohemian school and its first cousin the Hungarian, playing see-saw with ecstasy and melancholia; the Swedish and Norwegian with their reflections of the weird, and their ghostly apparitions of Mendelssohn; and lastly the English school of the past, and the new English school, sometimes dull, often humourous, but always healthy, and which I have no hesitation in saying will be the next great school of the world. Then knowledge of a school of music implies of course intimate acquaintance with the works of its greatest writers; but I fancy only those who have conscientiously made the attempt to acquire this knowledge have any idea of what it means. Half a life-time would scarcely suffice to hear works acknowledged to be representative of the great composers who have built up these various schools. It is therefore obvious that a long and thorough musical training is absolutely necessary for the musical critic, and when this has been acquired many years must be spent in listening to performances of the greatest works, by the best performers, under the most favourable circumstances, before he can be really competent to give a sound opinion. Fortunately for their own serenity this is not realised by young critics, who rush in fearlessly where their elders tread cautiously. I do not mean to imply that the former are fools and the latter angels. An angelic critic would be too great a strain on the imagination. But I do wish to contend that the opinions of a man who is a trained musician, and has spent ten or fifteen years in listening to two or three concerts or performances a day for ten months in the year, may reasonably be expected to be just and worthy of esteem

A few words as to the different styles of criticism. The most important is the musician-critic, who causes people to think about the

intellectual side of music, who acts as an interpreter between the composer and the listener, who widens the understanding of the multitude and cultivates good taste by pointing out the beauties, fine workmanship, and subtleties of master-pieces. In this respect the art is eternally indebted to such a writer as Schumann; and in our own day to Hubert Parry, who has brought a singularly vigorous and comprehensive critical faculty to bear on the development and aesthetics of music. The literary ability of Alexander Mackenzie and other leading composers is also very remarkable. To the antiquarian writer we owe a great deal. He is the antidote to the impressionist, and as such is extremely valuable. In common with the rest of his brethren he has his weak side; he is inclined to favour decomposed composers at the expense of composing composers, to regard differentiations as a sign of decay, and progress as degeneration. But he is of inestimable service in pointing out the real sources from which development sprung, in throwing 20th century limelights on the obscurities of the past, and in providing most interesting and instructive literature. The impressionist writer on the other hand lives so entirely in the present moment, as to be prone to forget that what takes place today is the logical consequence of the past; he is wont to slight the achievements of past workers, and to regard only present successes as worthy of consideration; but he has a vivid style which attracts attention, and so he increases the number of readers of "Matters Musical". Of course he is given to exaggeration, and it is therefore well to regard his impressions as one does the transit of Venus, through a smoked glass of common-sense. The critic again with good literary style and little knowledge, is particularly the product of our own age; he has grown out of the recent great development of music, which has caused editors of general newspapers to regard their journals as incomplete without something at any rate being said about music; he thrives because such editors rarely possess musical knowledge, but appreciate good penmanship. That order of criticism is well known which confines itself to laudatory adjectives used in rotation, and is more suggestive of the dinner-table than of the concert-room. The antithesis of this is the caustic criticism which splashes literary vitriol about, irrespective of whom it may disfigure. A particularly aggravating style emanates from the doubtful writer who *butts* down every assertion with a qualification, leaving his reader in a confused state of mind, uncertain whether the writer has any opinions at all. The assertive critic also is well known, who takes the simple course of viewing the subject from one side only, and using the battering-ram of egotism to drive his arguments home. More objectionable than any perhaps is the writer who becomes personally abusive in his endeavours to be humourous. Saving in the matter

of interviews, personalities have no legitimate place in criticism. A musical work may be, and doubtless is to a great extent, a reflection of its composer's individuality; I will go as far as to state my opinion that you get nearer to a man's soul in his master-pieces than by years of intimate acquaintanceship; if art be nature seen through a temperament, then surely a man's temperament may be seen through his art. But this is no justification or excuse for uncharitable expressions, concerning the weaknesses of the composer's individuality. Critics are concerned, and concerned only, in judging the value of, and pronouncing an opinion on, a composer's production; or in assessing the achievements of musical societies as impersonal mediums and agents. Results should be praised or condemned from a purely artistic standpoint, entirely irrespective of personalities.

In conclusion, as to the ideal critic. What has been written above already indicates perhaps what he is or should be. He must be truly a man of many sides, in fact a man with an octagon temperament. If he be engaged on a daily newspaper it is not unlikely that in the course of a few hours he will be called upon to put his mind in sympathy with a solemn Mass, to assist at a comic opera, and to draw on his experience for judging the appropriateness of incidental music to Hades. Should a mummy-case be found to contain an Egyptian flute, or a delving explorer discover a Greek hymn-tune, he will be expected in an hour or two to provide a leader on the music of ancient Egypt or Greece. As to his source of origin, there is no school for critics, nor is one desirable; the greater the number of social sources from which we draw our critics, the more is it likely that truth will be elicited. The ideal critic in short should have received a very liberal musical education, should be conversant with four living languages, and should possess great experience; I think there is cause then for satisfaction in the custom which is growing up, for editors of newspapers to ask their senior critics to secure the help of young musicians of a literary turn of mind, who will serve under them as deputies. But supposing our ideal critic to be now educated, experienced, and introduced. From this point, his position should be one of increasing isolation, and on that will depend in great measure his value as a critic. Nothing is more difficult than to be unbiased, and it is obvious that the less a critic knows of living composers and artists, the more probability is there of his justly estimating the artistic value of their works and achievements. The life of the ideal critic should be divided between the concert-room, a hansom cab, and an unlocated flat.

London. **F. Gilbert Webb.**

Une lettre inédite de Hector Berlioz.

Les dimanches 10 et 24 décembre 1854 eurent lieu à la salle Herz, à Paris, les deux premières auditions de *l'Enfance du Christ*, trilogie sacrée, en trois parties, de Hector Berlioz. Le compositeur lui-même dirigeait. Agé alors de cinquante-un ans, il n'avait jusque-là, ni au théâtre, ni au concert, obtenu aucun succès appréciable de la part du public français. *La Fuite en Egypte*, qu'il intitula facétieusement «mystère de Pierre Ducré, exécuté pour la première fois en 1679» avait été exécutée sous sa direction également, le 12 novembre 1850, au premier concert de la Société philharmonique de Paris, salle Sainte-Cécile. L'accueil très favorable fait à ce petit chef-d'œuvre avait été suffisant pour encourager le compositeur à en faire le centre d'une sorte d'oratorio en trois parties, *l'Enfance du Christ*. Comme *la Fuite en Egypte*, l'œuvre nouvelle plut à la grande majorité du public, à tel point qu'une troisième et une quatrième auditions eurent lieu les 28 janvier et 7 avril 1855, l'une à la salle Herz, l'autre dans l'enceinte beaucoup plus vaste de l'Opéra-Comique. Entre temps, Berlioz faisait applaudir *l'Enfance du Christ*, le 17 février, à Weimar; les 18, 22 et 24 mars, au Théâtre royal du Cirque, à Bruxelles. Partout le même enthousiasme l'accueillait. A Paris, la presse était, pour ainsi dire, unanime: Fiorentino dans *le Constitutionnel* et dans *le Moniteur officiel*, les Escudier dans *la France musicale* et *le Pays*, G. Chadeuil dans *le Siècle*, G. Héquet dans *l'Illustration*, Taxile Delord dans *le Charivari*, Léon Gatayes dans *le Mousquetaire, journal de M. Alexandre Dumas*, Maurice Bourges dans *la Revue et Gazette musicale*, Joseph d'Ortigue, l'*alter ego* de Berlioz, dans *le Journal des Débats*, Jacques Offenbach dans *l'Artiste*; enfin, tout ce qui faisait alors profession d'écrire sur la musique entonna un concert de louanges en l'honneur de Berlioz; seules, deux voix discordantes se firent entendre, celles de Scudo, dans *la Revue des Deux-Mondes*, et de Bénédict Jouvin, dans *le Figaro*, — de Jouvin qui, vingt ans plus tard, devait se désavouer, inconsciemment peut-être, dans le même journal!

Le compositeur ne pouvait manquer de faire part de ses impressions à ses excellents et dévoués amis de Weimar. Les 16 et 17 décembre, il adressait à la princesse Sayn-Wittgenstein et à Liszt deux lettres dont la deuxième, jusqu'ici inédite, m'a été bienveillament communiquée par Mme La Mara, l'infatigable éditeur de la correspondance de Liszt, et sera comprise dans la publication prochaine d'une série de lettres adressées par le compositeur à la princesse, entre les années 1852 et 1867 [1]).

---

1) Cette publication comprendra une quarantaine de lettres dont les originaux

Le 17 décembre donc, Berlioz écrivait à Liszt:

Mon cher Liszt,

Je me suis laissé aller à dire quelques vérités sur les impressions parisiennes dans ma lettre d'hier à la princesse Wittgenstein. Je t'écris aujourd'hui pour te prier de lui demander le secret sur ces aveux. Toute vérité n'est pas bonne à dire, celle-là surtout me ferait un tort affreux si l'on savait que j'ai osé le reconnaître. . . .[1])

Le secret demandé par Berlioz a été gardé, on le voit, près de quarante années. Et comme, en définitive, toute vérité est bonne à connaître pour la postérité, concernant surtout ceux dont elle honore le génie, c'est avec un plaisir réel que les admirateurs du grand maître français liront ce morceau de littérature épistolaire, qui leur offrira un avant-goût de la correspondance promise par Mme La Mara:

Paris 16 Décembre [1854].

Madame

Je vous remercie mille fois de l'intérêt que vous voulez bien prendre à mon petit oratorio. On lui fait en ce moment à Paris un succès . . . . révoltant pour ses frères aînés. On l'a reçu comme un Messie et peu s'en est fallu que les Mages ne lui offrissent de l'encens et de la myrrhe. Le public de France est ainsi fait. On dit que je me suis amendé, que j'ai changé de *manière* . . . . et autres sottises.

Cela me rappelle l'anecdote sue voici. En 1830 je fus envoyé à Rome comme pensionnaire de l'académie des Beaux-Arts. Le règlement m'obligeait à composer à Rome un fragment de musique religieuse qui, à la fin de la première année de mon exil, devait être apprécié en séance publique à l'Institut de Paris. Or comme je ne pouvais composer en Italie (je ne sais pourquoi) je fis tout bonnement copier le credo d'une messe de moi exécutée déjà *deux fois* à Paris avant mon départ pour Rome et je l'envoyai à mes juges. Ceux-ci déclarèrent que ce morceau indiquait déjà *l'heureuse influence du séjour de l'Italie*, et qu'on n'y pouvait méconnaître *l'abandon complet de mes fâcheuses tendances musicales* . . . . Que d'académiciens il y a dans le monde! . . . Quoiqu'il en soit, j'espère que ma petite *sainteté* vous plaira, et je serai très heureux de pouvoir vous la faire entendre.

Je ne crois pas pouvoir me trouver à Weimar avant *la première semaine de Février*. Si je le puis j'enverrai d'avance à Liszt les parties de l'Enfance du Christ; mais à la tournure que prennent les choses il est peu probable que je puisse m'en dessaisir avant la fin de Janvier.

J'ai envoyé il y a trois jours à Mme Patersi[2] le cachet-Beethoven[3]) que

---

sont entre les mains de Mme la princesse Marie Hohenlohe-Schillingsfürst, fille de la princesse Sayn-Wittgenstein. Elle paraîtra à l'automne prochain, à la librairie Breitkopf & Härtel.

1) La Mara, *Briefe . . . . an Liszt*, I, p. 366-367. Cf. J.-G. Prod'homme, *Le Cycle Berlioz: L'Enfance du Christ*, p. 214-216.

2) Mme Patersi était l'ancienne gouvernante de la princesse Marie et des enfants de Liszt.

3) Berlioz possédait un cachet gravé reproduisant les traits de Beethoven.

Liszt veut faire copier. Mais ce n'est pas la peine de mettre à l'épreuve le talent d'un graveur; veuillez prier Liszt de garder le mien; je le lui eusse offert plus tôt si j'avais eu l'esprit de deviner qu'il lui serait agréable.

Tout la presse jusqu'ici (excepté la Revue de notre *ami* Scudo) me traite on ne peut mieux. J'ai reçu un monceau de lettres extrêmement enthousiastes, et j'ai souvent envie en les lisant de dire comme Salvator Rosa qu'on impatientait en lui vantant toujours ses petites toiles «Sempre piccoli paesi!!»

Je dois dire à Liszt comme information utile pour l'arrangement de mon concert à Weimar que l'Enfance du Christ dure seulement une heure et demie et peut être aisément montée avec le concours de quelques choristes supplémentaires. Mme Milde sera une charmante Madone, et c'est tout à fait dans sa voix.

J'embrasse cordialement Liszt, (car je suis très joyeux au fond) et je vous prie, Madame, de recevoir l'assurance de mon dévonement.

H. Berlioz.

P.S. Mme Berlioz vous remercie de votre bienveillant souvenir.

P.S. Nous redonnons la chose le 24, avec aggravation de *la Captive* que Mme Stoltz veut absolument chanter.

Paris. **J.-G. Prod'homme.**

Nachrichten von Lehranstalten und Vereinen.

(Übersendung von Jahresberichten u. dgl. erwünscht.)

Breslau. 22. Juni. Beim Fest-Aktus des *Schlesischen Konservatoriums* hielt Herr Direktor R. Starke einen Vortrag über den Breslauer Organisten Ambrosius Profe (1589—1661).

Freiburg (Schweiz). Die hiesige *Gregorianische Akademie* hat sich zum Ziel gesetzt, die von Papst Leo XIII. am 17. Mai 1901 proklamierte gregorianische Restauration zu fördern. Erfreulicher noch als im ersten Semester gestaltete sich die Zahl der Besucher, die sich zum größeren Teil aus Studierenden der hiesigen Universität zusammensetzten, in dem nunmehr beendeten zweiten. Alle theoretischen und praktischen Disziplinen, die zum liturgischen Gesange in Beziehung stehen, seine Geschichte, Formenlehre, Theorie und Ästhetik, seine handschriftlichen und gedruckten Quellen, endlich seine Ausführung und Begleitung sind Gegenstand eifrigen Studiums gewesen. Der nächste Kurs beginnt Anfang November und dauert bis Mitte Februar 1903. Der Unterricht ist unentgeltlich. Anfragen und Anmeldungen sind zu richten an den Leiter der Gregorianischen Akademie, Herrn Prof. D. Wagner in Freiburg (Schweiz).

Königsberg i. Pr. Im *Musiklehrerinnen-Verein* wurden im abgelaufenen Jahr eine Reihe interessanter Vorträge gehalten: Herr Musikdirektor Bernecker absolvierte einen Vortrags-Cyklus über Formenlehre. Es sprachen ferner an den Versammlungs-Abenden: Herr Professor Schwalm über Harmonie, Herr Musikdirektor Fiebach über Stimmregister und Herr Musikreferent Paul Ehlers über Musik-Ästhetik. — Ein Abend war der Vorlesung eines Abschnittes aus dem Werk »Der Italienische Kirchengesang bis Palestrina« von Anna Morsch, ein anderer Abend den Aufführungen selten gehörter älterer und moderner Kompositionen gewidmet. Es wurde über die Honorar-Frage diskutiert und die Petition zur Erlangung der staatlichen Prüfung besprochen.

Mannheim. Die Prüfungsaufführungen der *Hochschule für Musik* haben in der Zeit vom 21. Juni bis 8. Juli stattgefunden und ein erfreuliches Bild von der Leistungsfähigkeit

der noch jungen Anstalt gezeigt. Die Hochschule, deren Protektorin ihre Kgl. Hoheit die Frau Großherzogin Luise von Baden ist, wurde am 1. Oktober 1900 mit 75 Schülern eröffnet; heute zählt sie bereits über 300 Studierende. Diese schnelle Entwicklung ist in erster Linie der zielbewußten Leitung ihres Direktors, des Herrn Wilhelm Bopp, sowie dem ausgezeichnetem Lehrer-Kollegium zu danken.

Würzburg. Nach dem soeben erschienenen Jahresbericht der *Kgl. Musikschule* für das Unterrichtsjahr 1901/02 war der Besuch der Anstalt im Laufe des Unterrichtsjahres folgender: aufgenommen waren insgesamt 835 Eleven und zwar 219 Musikschüler, die das Studium der Musik berufsmäßig betreiben, 31 Hospitantinnen der Chorgesangklassen und 585 Hospitanten einzelner Lehrfächer, anderen staatlichen Unterrichtsanstalten (Universität, zwei Gymnasien und Lehrerseminar) angehörend. Von den Musikschülern hatten als Hauptfach gewählt: Sologesang 24, Klavier 96, ein Streichinstrument 49, Harfe 7, ein Blasinstrument 50, Orgel und Theorie 8. Von den Hospitanten beteiligten sich 7 am Sologesange, 1 am Orgelspiel, 172 am Unterricht auf einem Streichinstrument, 44 auf einem Blasinstrument und 9 am Theorie-Unterricht, während alle Übrigen nur am Chorgesangs-Unterricht Teil nahmen. Von 19 Lehrkräften wurden wöchentlich 409 Unterrichtsstunden, im Laufe des Jahres nach Ausweis der Präsenzlisten die Gesamtzahl von 14612 Stunden erteilt. An musikalischen Aufführungen fanden statt: a) unter Mitwirkung sämtlicher Lehrkräfte der Anstalt: 6 Abonnementskonzerte und ein Kirchenkonzert, b) nur von Schülern ausgeführt: 3 Abendunterhaltungen und eine Schlußproduktion, sowie 4 Morgenunterhaltungen vor geladenem Publikum. Von größeren Werken gelangten zur Aufführung: Beethoven's »Missa solemnis«, »Ekkehard« von Hugo Röhr, »Barbarossa« von Siegm. von Hausegger, ferner Symphonien von Mozart und Beethoven, Ouverturen von Beethoven, Goldmark, Max Schillings, Orchestersätze von Mozart, Weber-Berlioz, Dvořák, Borodin, Sibelius, Max Heim, grössere Gesangwerke von Weber, Mendelssohn, Rich. Wagner, Gounod, de Haan, Wallnöfer, Konzerte mit Orchester von Weber, Mendelssohn, Chopin, Raff, Rubinstein, Bruch, Svendsen, Sinding u. s. w. Auch fünf Kompositionen von Schülern der Anstalt kamen zur Aufführung.

Notizen.

Bayreuth. Die *Festspiele* haben am 22. Juli mit einer Aufführung des »Fliegenden Holländers« begonnen. Die musikalische Leitung liegt gleichwie im Vorjahr in den Händen der Herren Felix Mottl, Dr. Muck, Dr. Hans Richter und Siegfried Wagner. Die Chöre bestehen aus 46 Damen, 28 Tenören, 32 Bässen. Das Orchester besteht aus 33 ersten und zweiten Violinen, 13 Bratschen, 13 Violoncelli, 9 Kontrabässen, 5 Flöten, 5 Hoboen, 1 Englisch Horn, 4 Klarinetten, 1 Baß-Klarinette, 4 Fagotten, 1 Kontra-Fagott, 9 Hörnern, 4 Tenor- und Baß-Tuben, 4 Trompeten, 1 Baß-Trompete, 5 Posaunen, 1 Kontrabaß-Posaune, 1 Kontrabaß-Tuba, 7 Harfen und 3 Pauken.

Berlin. Nach dem offiziellen Bericht der königlichen Theater in Berlin, Hannover, Kassel und Wiesbaden für das Jahr 1901 fanden im *königlichen Opernhause zu Berlin* 227 Opern- und Operetten-Abende, 2 Schauspiel- und 57 gemischte Vorstellungen, 2 Gastspiele der Frau Sembrich mit einem italienischen Opern-Ensemble und ein Orchester-Konzert unter Leitung von Ed. Colonne aus Paris statt. Im *Neuen königlichen Operntheater* (früher Kroll) fanden 90 Opern- und Operetten- sowie 43 Schauspiel-Vorstellungen statt; ferner eine Reihe von Gastspielen, darunter 6 der Frau Sembrich mit ihrem italienischen Ensemble. Die Oper brachte als Neuheiten

»Samson und Dalila« von Saint-Saëns, die alte Operette »Mamsell Angot« und das Ballet »Aschenbrödel« von Joh. Strauß. Klassische Vorstellungen in der Oper wurden 33 veranstaltet (Beethoven 6, Mozart 20, Weber 7); Richard Wagner war an 73 Abenden vertreten. *Hannover* brachte 7 neu einstudierte Opern. Von den Klassikern wurden gespielt: Beethoven 6mal, Gluck 3mal, Méhul 1mal, Mozart 6mal und Weber 5mal. *Kassel* brachte 8 neue Opern und Operetten und 22 Vorstellungen klassischer Opern (Beethoven 4mal, Méhul 3mal, Mozart 13mal, Weber 2mal). *Wiesbaden* gab 38 klassische Opern-Abende (Beethoven 3, Mozart 8, Weber 27).

Leipzig. Herr Professor Dr. Karl Reinecke, der vor einiger Zeit seinen 78. Geburtstag beging, ist aus seiner Stellung als *Studien-Direktor* und Lehrer am *königlichen Konservatorium der Musik* ausgeschieden. Nahezu 42 Jahre hat er an dem Institute gewirkt. Eine zu Ehren des Scheidenden vom Direktorium und Lehrer-Kollegium geplante Abschiedsfeier mußte wegen der Landestrauer auf einen späteren Zeitpunkt verschoben werden. Zum Nachfolger Reinecke's wurde Herr Professor Arthur Nikisch, Kapellmeister, gewählt. — Der Hofmusikalien-Verleger Ernst Eulenburg, der bisher die geschäftliche Leitung der »Philharmonischen Konzerte« (Dirigent: H. Winderstein) in Händen hatte, beabsichtigt, zu Beginn der Winter-Saison ein neues Unternehmen, die *Neuen Abonnements-Konzerte*, welche in der Albert-Halle stattfinden sollen, zu begründen. Im ganzen sind 10 Konzerte geplant. Vier davon wird die Meiningen'sche Hofkapelle unter Leitung von Fritz Steinbach, die übrigen das Chemnitzer Stadt-Orchester unter verschiedenen Dirigenten ausführen.

London. — With reference to review on the 2 Stainer books under "Kritische Bücherschau", following remarks are quoted from *palaeographical notes by* Bodley's Librarian E. W. B. *Nicholson.*

(a) As to dating of copies, N. says (1901 volumes, I, viii) his date-estimating of MSS. will be mostly correct within 10 years before or after, but greater palaeographical accuracy is not yet possible. "It is rarely that a skilled dater, doing his very best to date a MS. closely, will be half-a-century wrong. As a rule, he will not be a quarter-of-a-century wrong. That is to say, if he dates a MS. as about 1270, it will, as a rule, not be either as early as 1245 or as late as 1295. But it is very rarely indeed that the mere writing or illumination or material or binding of a MS. enables one to date it with confidence to a particular decade, not to say more closely still. Future ages will be better equipped for close dating than we are. They will have a vastly larger number of dated facsimiles for comparison, and will have minute chronological tables of the changes of shape of every written or illuminated letter; moreover, the history of mediaeval colour and design, the history of mediaeval binding, and any characteristics of the different scriptoria in which MSS. were produced, will all be gradually worked out. But it will still be necessary to allow a fair amount of latitude in most assignments of date. An entire nation does not alter its writing year by year, or even decade by decade; a man as he grows older does not necessarily innovate on the style of writing he learnt or formed for himself in his youth; and it is possible to find dated MSS. which look an entire half-century older than they really are." — Accordingly when he dates a MS. at "about" a given year, without further particulars, he indicates what is said at head, but nothing more.

(b) As to dating of a music-composition, he is of this opinion: — "Where only one copy of a piece exists, and we have no other evidence as to its age, we can only assign it to such a period as best agrees with the apparent age of the musical notation and of the writing and language of any words which accompany it. And indeed the probability always is that, when a man who is not an antiquarian takes the trouble to write a piece down, that piece is a new one."

(c) As to paging and meaning of "folio", he says (1898 volume, viii): — "I have never yet seen the bibliographical history of a folio and a leaf traced, and have no time at present to trace it. But I suspect they originally meant palm-leaves or other leaves used for writing, and were afterwards applied to any surface where there was a vertical line of separation from which the writing shot out to right and left like the ribs of a leaf. In that case an open sheet of vellum folded in the middle so as to divide it into two sides, and with the writing running across each of those two sides, would represent the appearance of a folium or leaf, and the French feuille means not what we ordinarily term a leaf (which

is feuillet), but a folded sheet. Hence any two opposite pages might come to be called a folio, and that is still the meaning of the term in book-keeping. Two musical MSS. acquired by me for the Bodleian agree with our Canonici MS. in counting not by what we now call leaves, but by book-keeping folios, and they bear the number on the left-hand page; they are MS. Lat. liturg. c. 1, an antiphoner apparently written in North Italy and in the first half of the thirteenth century, and MS. Lat. liturg. d. 5, a gradual apparently written at Hauterive in Switzerland towards the end of the thirteenth century." — Greater part of this (about recto and verso) may be true; but the palm-leaf of the East is never used for writing in its original "ribbed" or fan-like form. It is small strips cut out of the large leaf, which when dried are written on with an iron style. This is the Malay "Cadjan", taken from the Attap tree (atáp), Nipa fruticans, thunb., pandanaceae; and the Indian "Jowlee", taken from the Talipot palm (tálippanai), Corypha umbraculifera, linn., palmaceae, or from the Palmyra (portuguese), Borassus flabelliformis, linn., palmaceae.

(d) As to the chronology of the MS. notation N. says (ditto, ix): — "There is no adequate guide to the chronology of musical notation, but some things are certain: (1) The notes which succeeded the earlier neums were solid black; (2) black notes with white centres did not come in till late in the fourteenth or early in the fifteenth century; (3) as late as the fifteenth century solid red notes and red notes with white centres were also in use for special time-values; (4) oval and half-oval notes, which do not appear till the fifteenth century, were preceded by notes shaped like diamonds, or by an intermediate variety shaped like thorns."

(e) As to the MS. Ashmole 1285, on folio 235v of which has now been discovered the earliest known specimen of secular music copied (and perhaps composed) in England, this is one of collection bequeathed in 1692 by antiquary Elias Ashmole to University, and transferred from Ashmolean Museum to Bodleian Library in 1860. Volume is parchment, like all pieces earlier than 15th century, contains 12th and 13th century MSS. bound together, and is described at length in W. H. Blacke's 4to Ashmolean Catalogue.

In "Musical Times" of 1st July, 1902, W. H. Hadow, regarding the *musica ficta question* in same books, writes as follows.

"The absence of accidentals from the written score would seem to have originated in liturgical music, owing perhaps to the Bull of Pope John XXII, and to have spread thence, though without uniformity of practice, to non-liturgical forms of compositions. The insertion of these accidentals by the singer appears to have been determined, in the first instance, by the desire to avoid the tritone and the imperfect fifth. On this point at least the Anonymus of S. Dié would seem to be conclusive. Then the practice was apparently extended by two causes. First, the fondness for the perfect fourth, so marked that in the chord which we should now call the 6—3 on the supertonic, the third was not unfrequently sharpend. Second, the preference for progression, in a cadence, by the semitone rather than the tone — a preference clearly apparent in the full close of a musical sentence, and possibly (though this is not so certain) in the half close as well. It may be doubted how far the process was ever really determined by a feeling for modulation as such, i. e. for different tonal centres as the bases of musical form." — This last point is one of the most fundamental, the whole musica ficta question one of the most subtle, in musical history; and only by the multiplication of such transcriptions as these can there be true analysis of it. On the results, H. says, "By some happy inspiration counterpoint often brought its own harmonic beauty; one exquisite cadence, which appears so frequently in these volumes that it may be taken as typical, is obviously determined by contrapuntal considerations". And again, "As late as Queen Elizabeth's Virginal Book we may find progressions which our modern harmonic system is the poorer for having discarded". E. G. R.

The Coronation of King Edward VII now announced for 9 August 1902 was originally fixed for 26 June 1902; and for 30 June 1902 there had been arranged an *Opera State Performance* at Covent Garden (new Ode by Ed. Elgar sung by Sheffield chorus, and so on). On 23 June Coronation-postponement was announced, on 26 June abandonment of State Performance was announced, on 28 June Covent Garden management returned some £ 20,000. Several "Monthlies" here, though dated 1st month, appear earlier, to outstrip their neighbours. The "Lady's Realm", London monthly, dated 1st July 1902, appeared and was sold on 26 June 1902. In this was an article signed "A Peer's Daughter" (probably a real title, reporting the State Performance of 30 June as if it had taken place, and passing severe (if ridiculous) strictures on artists, chorus, and management concerned therein. No precedent known for such

a combination of grotesque editorial blundering and scriptorial iniquity, and it deserves to be here inscrolled. If detection thereof would only help to stop the unfortunate system of appearances before title-date! Covent Garden Syndicate have accepted from the proprietors a written apology which published, and pecunia multatitia £ 100 which handed to a Hospital fund. Name of the writer not given. — Notices will ensue of just-expired Covent Garden season, and of 2 recent novelties "La Princesse Osra" and "Der Wald".

On 18 July 1902 *Robert Newman* of Queen's Hall (I, 15; II, 53, 212, 399; III, 325, 335) applied to be admitted bankrupt. Appeared Gazette of 23 July. Unexpected. Stated amount of failure, £ 18,000. The core of Queen's Hall concert business has probably been sound; still, whatever results, this a severe set-back to London music.

C. M.

Mailand. Nach langen Verhandlungen ist nunmehr der *Fortbestand der Scala* für die kommenden fünf Jahre gesichert. Der Herzog Visconti di Modrone hat sich bereit erklärt, die Verwaltung des Opernhauses beizubehalten. Die Freunde der Scala stellen ihm jährlich 100000 Lire zur Verfügung und der Bürgermeister von Mailand hat eine Jahres-Subvention von 60000 Lire seitens des Stadtrats in Aussicht gestellt.

Nijmegen. Die *Nederlandsche Toonkunstenaars-Vereeniging* veranstaltete anläßlich ihrer 27. Versammlung ein fünftägiges *Musikfest*. Eingeleitet wurde dasselbe am Abend des 17. Juli durch ein großes Militär-Konzert, dem tags darauf eine Kammermusik-Aufführung mit durchweg neuen Kompositionen folgte. Der dritte Tag brachte ein Kirchen-Konzert mit zum Teil modernen, zum Teil älteren Werken. Den Mittelpunkt des ganzen Musikfestes bildete eine Konzert-Aufführung des dramatischen Singspiels »Het Meilief van Gulpen« mit Musik von Mart. J. Bouman. Den 20. Juli endlich fand eine Aufführung von Kompositionen für gemischten und Kinder-Chor statt, darunter besonders zu nennen ein Kinder-Oratorium »De Waereld in« von Peter Benoit.

Nürnberg. Der Prinzregent von Bayern hat die Original-Partitur von Wagner's »Meistersinger von Nürnberg« dem Germanischen Museum gelegentlich dessen Jubelfeier zum Geschenk gemacht.

Wien. Der Gemeinderat hat beschlossen, einen Beitrag von 6000 Kronen für das hier geplante *Brahms-Denkmal* zu stiften.

Benjamin Bilse, geboren 17. August 1816 zu Liegnitz, gestorben 13. Juli 1902 daselbst. Gründete 1842 in Liegnitz ein Orchester, mit dem er später, von 1868—1882, im Konzerthause zu Berlin konzertierte und sich so um das Musikleben Berlins sehr verdient machte. Aus der Bilse'schen Kapelle entwickelte sich nach 1882 das Berliner »Philharmonische Orchester«.

Thomas Patey Chappell, b. 1819, † 22 June 1902. Samuel Chappell (—1834) in 1812 founded Chappell & Co., music-publishers, (along with J. B. Cramer, who left 1819). The eldest son William (1809—88) took business 1834—43, then left to join J. B. Cramer as Cramer Beale & Co.; better known as antiquarian and collector of English folk-songs. The second son Thomas (1819—1902 as above) took business from 1843 till date, and was chief promoter in building St. James's Hall (1858) with Monday Popular Concerts therein (chamber-music, 1859). The third son Arthur (1826—) continued St. James's Hall work, and is still in Chappell business. E. G. R.

Heinrich Hofmann, geboren 13. Januar 1842 in Berlin, gestorben 16. Juli 1902. Schüler von Grell, Dehn und Wuerst, bis 1873 Musiklehrer, dann nur der Komposition lebend, seit 1882 Mitglied der Akademie der Künste zu Berlin, seit 1898 Mitglied des Senats. Hofmann ist Komponist zahlreicher Lieder, Klavierstücke, Kammermusik und Chorwerke (Nornengesang, Die schöne Melusine, Aschenbrödel, Editha, Prometheus), einiger Sinfonien und mehrerer Opern (Armin, Ännchen von Tharau, Wilhelm von Oranien, Donna Diana).

Kritische Bücherschau

der neu-erschienenen Bücher und Schriften über Musik.

Referenten: William Grey, Ch. Maclean, Carl Thiel, J. Wolf.

Cummings, William H. God Save the King. London, Novello & Co. 1902. pp. 226. Demy 8vo. 3/6.

On the origin and history of the English national anthem. Dr. W. H. Cummings's first essay at disencumbering the history of "God Save the King" (cf. II, 71, 212, III, 368) from the mass of misleading matter that had collected round it was made more than 20 years ago, in the Musical Times of 1878. The present publication however is welcome and opportune; not only on account of the prominence given to the national anthem by recent national events, but also on account of the persistence with which untenable theories respecting its origin are revived in newspaper paragraphs or concert-programmes. Though the task should have been a needless one, the author disposes once for all of various statements which attribute the national air to Handel, Purcell, Oswald, or Anthony Young; or to French or Scottish sources (pp. 59, 65). The negative evidence with which he meets the assertion that Carey was the author of both words and music is hardly per se conclusive; the real reason for rejecting Carey's claim is the flimse foundation on which it was sought to by constructed. When we turn from what can safely be denied to what can safely be affirmed respecting the origins of the national anthem, we find that it first leapt into popularity and established its abiding position during the events of 1745. Cummings prints the words in the form in which they were then employed (they differ little, except for the better, from the form in use today), and he shows (pp. 43—6, 105—6), that at much the same time the air also was cast precisely in its modern form. Neither Arne nor Burney, who in 1745 were responsible for the production of "God save the King" at Drury Lane and Covent Garden respectively, were able to give more than a vague "traditional" account of the origin of either words or music. Even now all that can safely be asserted on the subject is that the music appears to be derived from an "Air" by Dr. John Bull (1563—1628), and that the original Latin words appear to have been in use in the Catholic Church service during the XVII century. The MS. book, in which this particular "Air" of Bull's was found, came in 1840 into the hands of Rich. Clark, a bass singer in the Chapel Royals &c. Clark's name is so associated with the history of the origin of "God Save the King", that it is unnecessary to detail the various conflicting and misleading theories on the subject which he had already published prior to 1840; they are exhaustively described here (pp. 1—17). We need only note that after having made many untenable statements on the point, Clark discovered in the MS. book of Bull's pieces an "Air" bearing a remarkable resemblance to the national melody. After his death (1856), Clark's widow "disposed of" the MS. book and it cannot now be traced, but a transcript of the "Air" in question (reproduced here p. 82) was preserved by the late Sir G. Smart. Despite its being in the minor mode, the resemblance that this "Air" bears to that of "God Save the King" is of course notorious. The only other melody, of the same or an earlier date, which can in any way contest with Bull's "Air" the honour of being the source of the national anthem, is the Christmas carol. "Remember, O thou man", an edition of which was published by Thomas Ravenscroft during Bull's lifetime; and the present author (p. 66) is perhaps inclined to underestimate the extent to which Bull may have been indebted to this carol for the inspiration of his "Air". But as W. Chappell long ago pointed out ("Popular Music" orig. edit. p. 697), the distinguishing features by which Bull's "Air" most strikingly resembles "God Save the King" is that — instead of being written in the regular Galliard form of 2 sections, each of them containing 8 bars — its first section "consists of 6 bars, and the second of 8; which similarity does not exist in any of the other airs from which the national air is supposed to have been taken". Wm. G.

Gandolfi, Riccardo. Onoranze Fiorentine a Gioachino Rossini inaugurandosi in Santa Croce il Monumento al Grande Maestro (XXIII Giugno

MCMII). Memorie pubblicate da ... Firenze, Tipografia Galletti e Cocci, 1902. 145 S. fol.

Diese wertvolle Publikation, welche am Tage der Denkmals-Enthüllung Rossini's in Santa Croce zu Florenz erschienen ist, ist gleichsam als Schlußstein der Wirksamkeit jenes Komitees anzusehen, welches auf Anregung des trefflichen Florentiner Musikers und Musikgelehrten Riccardo Gandolfi 1878 zusammengetreten ist, um die Beisetzung der aus Paris zu überführenden Leiche Rossini's in Santa Croce feierlich und des großen Tonmeisters würdig zu gestalten. Der Geschäftsbericht von Giovanni Pini zeigt uns, mit welchen Schwierigkeiten das Komitee zu kämpfen hatte, bis es zu greifbaren Resultaten gelangte, die nicht zum geringsten Teile der Thatkraft des Präsidenten Marchese Torrigiani zu danken sind. Die rastlose Arbeit des Komitees ermöglichte die feierliche Beisetzung Rossini's in Santa Croce im Mai 1887 am Tage der Enthüllung der Fassade von S. Maria del Fiore, die Errichtung des von Prof. Giuseppe Cassioli geschaffenen würdigen Denkmals und die von Riccardo Gandolfi besorgte Herausgabe der vorliegenden Rossini-Denkschrift. Letztere enthält neben dem bereits angezogenen Geschäftsbericht und neben den Programmen der zu Ehren Rossini's und zur Beschaffung der Denkmalskosten veranstalteten Konzerte eine Fülle von persönlichen Erinnerungen an den Meister aus der Feder von Alessandro d'Ancona und F. Martini, eine Ode von Manni, kleinere Skizzen über den Stil Rossini's von del Lungo und Mazzoni, eine psychologische Studie von Conti, vom Baron Podestà aus der Centralbibliothek mitgeteilte Briefe des Vaters Giuseppe an seinen Sohn Gioachino in Paris aus den Jahren 27—34, die im wesentlichen die in Bologna lebende Frau des Meisters angehen, 11 Briefe Rossini's an den berühmten Latinisten Crisostomo Ferrucci, von denen der Herausgeber Guido Biagi 9 aus dem Besitze der Laurenziana zum ersten Male veröffentlicht, und *last not least* die begeisterte Gedächtnisrede und die würdigen Inschriften von Riccardo Gandolfi. Eine ganze Reihe von Abbildungen des Meisters, des Denkmals, des Marchese Torrigiani, des Bildhauers Cassioli sowie Brief- und Noten-Facsimilien schmücken den Band, der sicherlich jedem, der ihn in die Hand nimmt, Interesse einflößt und den Rossini-Forschern eine Fülle neuen Materials darbietet.
J. W.

Henderson, W. J. Richard Wagner; his life and his dramas. London & New York. G. P. Putnam's Sons, 1901. pp. 504, Demy 8vo. 6/. net.

That Wagner, studying Logier's "System" solitarily at the age of 14, was not thereby baffled and deflected from his aspirations as a composer is seriously held in above to have been the "crucial test of his genius" p. 61. This is attonitis inhians animis. A 5th-form public-school-boy, wishing to avoid the ferule, has daily to master greater difficulties than are contained in Logier's or any other harmony book. About the lady whom W. first married, author takes the stock-attitude. She had virtues no doubt, but it was the "dove mated to the eagle", so what could be expected? This in turn is false ethics. Eagles have no dispensation to behave worse than other people, and doves have sometimes a power of seeing through worth and unworth which is uncomfortable for the eagle. The above 2 straw-in-the-wind examples may respectively point the general conclusions that author's grasp is not very forcible, and that he dwells in the camp of the through-and-through supporters. It is true, on this last head, parenthesis-like sentences will be found admitting this and that adverse side; but the tenour of the book conveys idea that W. was throughout above ordinary canons. Public opinion here on the contrary declines to put his philosophizing or his personality on anything like the level of his music. As a manual the book is excellent, and more condensed than Finck's. It combines a life, an account of the artistic aims, and an analysis of the music-dramas. The whole is tightly packed, and no well-written book on the subject in English so cheap at the price can be at present quoted. American activity in producing art-handbooks is welcome. For same author, see II, 279.
C. M.

Kügele, Richard. Harmonie- und Kompositions-Lehre nach der entwickelnden Methode. Zum Selbst-Studium, für Lehrer und alle Freunde der Musik, für Musik-Schulen, Seminarien und Präparanden-Anstalten. 2. verbesserte Auflage. Breslau, Franz Goehrlich.

»Der vorliegende Leitfaden ist« — wie der Verfasser bemerkt — »aus dem Bestreben entstanden, Schüler, denen es an einem geeigneten Lehrer fehlt, auf leicht faßliche Weise in die musikalische Harmonie- und Kompositions-Lehre einzuführen.« Ist auch die Art der Entwickelung in Bezug auf die Fragestellung und die

gegebenen Erklärungen nicht immer einwandsfrei, so wird doch das Werk sehr wohl die Übersicht, beziehungsweise die Kenntnis der Lehre von der Harmonie, dem Kontrapunkt und den musikalischen Formen vermitteln können. Referent hätte allerdings gewünscht, daß die Auswahl der strengeren Beispiele mit noch größerer Sorgfalt erfolgt wäre (abgesehen von einzelnen, wohl nur als Druckfehler anzusehenden Quinten-Folgen, sind tritonale Stimmschritte, Sprünge in die große Septime, zu weite Entfernungen der Mittelstimmen von einander im strengeren Satze besser zu vermeiden). Zweckentsprechender sind dagegen die freieren Beispiele gewählt, an denen der Verfasser die verschiedenen Vokal- und Instrumentalformen erläutert. Daß auch die harmonische Behandlung der Kirchen-Tonarten Aufnahme gefunden, erweitert die praktische Brauchbarkeit des Werkes. C.T.

Lübke-Molle, Compendio di Storia delle Belle Arti, parte quarta: La musica. Biblioteca del popolo, vol. 298. Milano, Sonzogno — 61 S. 8°. Cent. 15.

Ein höchst dürftiger Abriß der Musikgeschichte, in dem die Forschungs-Ergebnisse der letzten 5 Decennien kaum Berücksichtigung gefunden haben. Der Schwerpunkt der kleinen Schrift liegt im 19. Jahrhundert. Aber auch hier beweisen die Autoren ihre mangelhaften Kenntnisse und ihre Unfähigkeit, mit wenigen Worten viel zu sagen. J. W.

Maitland, J. A. Fuller. English Music in the XIX century. London, Grant Richards. New York, E. P. Dutton & Co. 1902. pp. 319, small 8vo. 5 . net.

"Truth" weekly newspaper on 21 March 1901 in 3-page table (not by its mus. critic) says that the eminent in the world have for 50 years been dying off, while none born to replace them. Tabulator enters 205 eminent persons born in previous 50 years, only 6 in last 50 years, none at all in last 37 years. General wide conclusion may conceivably be right, but as to music the stated premisses are clearly inaccurate, since tabulator regards no one of these for instance as "eminent": — Bellini, Bennett, Berlioz, Brahms, Cowen, Gade, Glinka, Gounod, Grieg, Mackenzie, Mascagni, Parry, Rubinstein, Stanford, Tschaikoffsky. Present volume shows tendencies of English music at any rate in quite opposite direction. Its central theme is a "renaissance" of musical interest and activity here, placed about 3 parts on in XIX century, and identified with certain particular composers, with prelude and sequel to that point. It is true that to define a renaissance of yesterday (J. A. Symonds wrote of one 400 years old) is to court criticism. Author crystallizes his meaning by saying in chapter XII, "That more genius will be manifested in the future than has been in the recent past is most unlikely". But is it safe to regard the symptoms as those of a parabola; and not rather of this figure —<, which has therefore no focus and is of unknown expansion? Again the query must arise why when a minor composer like Goring Thomas is called a leader of Renaissance (page 185), Sullivan is not. However, clear demonstration of the general English musical dilatation lies between these covers. Author with industrious serviceableness guides through ill-remembered facts of the first half-century. The several general movements of century are shrewdly outlined. His commendation of the superior composers in ch. IX is not overdrawn, and is their due. Other miscellaneous personal assessments are just. Various happy expressions, as of Parry's "cumulative" music. Some severe ones, as "concert-agents the parasites of prosperity". This will be remembered: — "Academic composers is an epithet applied to those who understand their work by those who do not". Indeed where opinions show a monomania of spleen, author knows how to wield a flail of fine scorn in reply. In short volume is interesting, not only by a great quantity of useful facts, but also by auctorial individuality. A. Hervey (I, 24) is preparing similar on French music; and so on for other nations. Editor of this very reasonably priced series, R. H. Legge (I, 24).
C. M.

Neretti, Luigi. L' importanza civile della nostra opera in musica (con 12 ritratti di celebri musicisti). Firenze, Tipografia cooperativa 1902 (editori R. Bemporad e figlio) — 32 S. 8°. Lire una.

Verfasser zeigt im Fluge, welchen Einfluß Italien auf dem Gebiete der Oper auf alle Völker ausgeübt hat, und versucht eine gedrängte Charakteristik der bahnbrechenden italienischen Opern-Komponisten: Peri, Caccini, Monteverde, Alessandro Scarlatti, und der sich anschließenden bedeutenden Meister wie Piccini, Paisiello, Cimarosa, Cherubini, Rossini, Donizetti, Bellini und Giuseppe Verdi. Neue For-

schungen enthält die kleine Schrift nicht.
J. W.

Pascolato, Alessandro. Re Lear e Ballo in Maschera. Lettere di Giuseppe Verdi ad Antonio Somma. Città di Castello, S. Lapi, 1902 — 98 S. 8⁰. Due Lire.

Ein interessanter Beitrag zur Verdi-Litteratur. Wir lernen den Advocaten Antonio Somma als Freund und Mitarbeiter Verdi's kennen, in dessen Auftrage er zwei Libretti »Re Lear« (nach Shakespeare) und »Il ballo in maschera« (nach Scribe's Gustave III) verfaßt hat. Leider hat Verdi die Oper »Re Lear«, welche ihm besonders am Herzen lag und ihn mehrere Jahre beschäftigte, nicht vollendet und die bereits komponierten Teile wahrscheinlich letztwillig verbrennen lassen. Hinsichtlich des Scribe'schen Stoffes belehrt uns Pascolato, daß derselbe verschiedene dichterische Bearbeitungen erfahren hat und von Mercadante, Auber und Verdi komponiert worden ist. Eine Abschätzung dieser drei Werke schlägt zu Gunsten Verdi's aus. Den Schluß der Publikation bilden 28 Briefe dieses Meisters an Somma, welche sich auf die Abfassung und die Komposition der beiden genannten Libretti beziehen und in die Jahre 1853—1863 fallen. Einer derselben, vom 22. April 1853, liegt in einer diplomatisch genauen Nachbildung vor.
J. W.

Reina, C. V. Bellini. Con un ode di M. Rapisardi. Cattania, Battiato 1902 — 69 S. 12⁰. Cent. 70.

Eine mit Begeisterung geschriebene Lebensskizze des Meisters, der zwei bisher noch nicht veröffentlichte Briefe Bellini's an seinen Onkel über den Erfolg der »Straniera« (vom 16. Februar 1829) und über die verschiedene Aufnahme der »Norma« in den beiden ersten Vorstellungen (vom 28. Dezember 1831) eingeflochten sind.
J. W.

Seydel, Martin. Über Stimme und Sprache und wie man sie gebrauchen soll. Ein Beitrag zur Theorie der Stimmbildung und Vortragskunst. Sonderabdruck aus der Wissenschaftlichen Beilage der »Leipziger Zeitung«. Druck von G. B. Teubner, Leipzig 1902 — 24 S. 8⁰.

Stainer, J. F. R., and Cecie Stainer. Dufay and his Contemporaries. London, Novello & Co., Ld.; New York, Novello Ewer & Co. 1898. pp. 208, Royal 4to, 12½"×10". £ 2. 2. 0.

Listed here for clearness; see next head. Contents and all details fully dealt with in article by J. Wolf, at Sammelbände, I. 150.
C. M.

Stainer, J. F. R., and Cecie Stainer. Sacred and Secular Songs, c. 1185 to c. 1505, from the Bodleian Library, Oxford. London, Novello & Co., Ld.; New York, Novello Ewer & Co. 1901. Two vols., pp. 481, Double Pott folio, 15"×13". £ 6. 6. 0, net.

The late Sir John Stainer (II, 269, 288, 291, 367) formed in 1895 the project of publishing, with the help of his eldest son, John Frederick Randall Stainer and of his daughter Elizabeth Cecie Stainer, in photographic facsimile, or in transcription to modern notation, or in both, all the non-liturgical manuscript stave music of date prior to 1500 (or in effect death of Henry VII) which could be found in the Bodleian Library. While materials were being searched among ill-indexed MSS., one of the Canonici MSS. (a collection of 2047 manuscript vols. belonging to Venetian Jesuit M. L. Canonici, b. 1727, d. 1805, mostly written in Italy, bought by Bodleian in 1817), viz. Canonici, misc. 213, was found to include over 300 music-pieces mainly secular and with composers quoted, by Belgians Frenchmen and Italians of early 15th century. This special discovery was treated separately; 50 pieces being selected thence and published (8 facsimiles and 50 transcriptions) by present authors as "Dufay and his Contemporaries" (vide supra). The 2 volumes now listed represent balance of original research-scheme; and putting aside the Canonici 213 just-mentioned, observing (for the most part) the non-liturgical condition, and excluding neume-music, they contain then all the "sacred and secular songs and other compositions" from about 1185 to about 1505, which can as yet be traced in the Bodleian Library of Oxford. — Sixty-two music-pieces are from one MS. volume, the Selden B 26; the rest scattered. As to place and age of copying, 3 were copied (and acc. to Librarian Nicholson presumably composed) in England not inconsiderably before "Sumer is icumen in" (Brit. Mus. Harley MS. 978), or somewhere in reign of Henry II (1154—1189); the earliest is from MS. Ashmole 1285, f. 235^v^, copied about A. D. 1185; but then these three are only un-measured un-accompanied melodies.

The other MSS. were copied mostly but not exclusively in England; Selden B 26 was all copied in England. As to authorship, no composers' names are quoted, but 1 or 2 pieces are attributable; the words attached to music are English, French, and Latin. As to setting, pieces range from one-part melodies, through voice parts with instrumental "Tenor" (really bass), to 4-part combinations. For legibility, some almost obliterated by damp, others beautiful in their clearness. — Volume I now listed contains photographic facsimiles (through Clarendon Press) of 110 manuscripts quasi-chronologically arranged; with an Introduction by Bodley's Librarian E. W. B. Nicholson, palaeographically describing the MSS. as such and approximately giving their scriptory dates (see Notizen); he indicates prospect of another volume of his own on certain Bodleianneume manuscripts. — Volume II now listed contains: — (a) Decipherments and transcriptions to modern notation by present authors — G C and F clefs, modern time-values, vertical score in lieu of ancient part-puzzle where there is more than one part, and key-board accompaniment reduction for the same — of 102 out of the above 110, the small remainder being partly un-intelligible, &c.; (b) prefatory remarks to each piece concerning the musicals details, by Sir J. S. and present authors; (c) musica ficta marks, by Sir J. S.; (d) Appendix of modernized versions in 23 cases, i. e. supplying accomps. to one-part melodies, supplying inner parts where melody and bass, in some cases even harmonizing with altered bass, by Sir. J. S., — pro voluntate cujusque aestimanda; (e) an unfinished General Introduction, by the same. — This fine scarcely-expected contribution to 3 centuries of progressive pre-Tudor secular music-history (cf. III, 409) is a labour of 6 years, a happy result of co-operation between palaeographical knowledge and the united zeal of a distinguished musical family. Present are but catalogue remarks; intrinsic nature of the music-pieces, and of the deciphering and transcribing work done upon them, will perhaps be discussed hereafter by another pen. Note in parallel: — present authoress on Dunstable, early 14th century (Samm. II, 1); W. Barclay Squire on "Old Hall MS." of late 15th century (Samm. II, 342, 719), and on "Eton MS." of early 16th century (Z. I, 177, II, 358); and "Oxford History of Music" in progress (Z. III, 113). C. M.

Story, Alfred Thomas. Swiss Life. London, G. Newnes, Ld. 1902. pp. 208. 12mo.

Not without information as to Kuhreihen (Ranz des Vaches), Trychlen (mountain-songs), Fêtes des Vignerons (Bacchus Feasts), Appenzell song-festivals and consequent revival of folk-songs, modern Festspiele of last 15 years, &c. It is said in Graubünden (Grisons) that their Rhaetian Romansch (Churwälsch) is nearest approximation existing to old Latin pronunciation (lingua rustica). This book gives some Romansch poetry. E. g. stanza from Antoine Huonder: — "O libra, libra paupradat Artada da mes vegls, Defender vi cun taffradat Sco popa de mes egls". And how many realize that Romansch and Pays Romande differ totâ Helvetiâ, or by something like 200 miles? C. M.

Tacchinardi, G. Studio sulla interpretazione della musica. Firenze, Galletti e Cocci, 1902 — 76 S. 8⁰. Lire 2,—.

Eine ganz ausgezeichnete Studie, welche der Leiter des königlichen Musikinstituts zu Florenz den jungen Musikern widmet. Hauptzweck derselben ist, das ästhetische Verständnis für die Kunst-Strömungen und Kunst-Formen der verschiedenen Zeiten und Völker zu erwecken und dadurch das Stilgefühl zu kräftigen. Verfasser weist sich nicht nur als feinsinniger Musiker und geistreicher Ästhetiker, sondern auch als ein gewiegter Kenner der Musikgeschichte aus. Verbessern will ich nur, daß Viadana mit seiner Generalbaß-Lehre nicht erst 1609, sondern bereits 1602 in seinen *Concerti ecclesiastici* hervortrat und daß die »opera buffa« in Italien nach Goldschmidt's neuster Forschung nicht von Florenz sondern von Rom Ausgang nahm und als ihr Vater Giulio Rospigliosi mit den Werken *Che soffre speri* und *Dal male il bene* anzusehen ist. Breitesten Raum in der Darstellung nimmt die Oper ein. Daß Mozart ganz verstanden wird, kann uns bei einem Italiener nicht überraschen, wohl aber, daß die Bedeutung der Wagner'schen »Meistersinger« als ein Markstein deutscher Kunst so richtig erfaßt ist. Wie hier, stoßen wir allenthalben, mag es sich um italienische, französische oder deutsche Musik handeln, auf liebevolles Versenken in den Gegenstand und auf daraus sich ergebende richtige Beurteilung. Die treffliche Schrift verdient, allgemein bekannt zu werden. J. W.

Webb, Thomas E. The Mystery of William Shakespeare. Longmans Green & Co., London, New York, & Bombay. 1902. pp. 302, Demy 8vo.

Author b. 1827. Successively: — Scholar and Fellow of Trin. Coll. Dublin; Professor

of Moral Philosophy, Regius Professor of Laws, and Public Orator in Dublin University; 1874 Q. C.; 1887 and now County Court Judge of Donegal. Has translated Goethe's "Faust" to English verse, written various books. Where as few months back, in the cause Bacon v. Stratford Actor, a veteran English solicitor prepared a brief for plaintiff's counsel (III, 336); so now a distinguisheg Irish jurist and veteran Judge has summed up to the jury. The summing-up is dead for plaintiff. Cyphers (III, 192 evidently discredited, book containing not one word about them. C. M.

Eingesandte Musikalien.

Referenten: **A. Göttmann, C. Mengewein, C. Thiel.**

Verlag Franz Deuticke, Leipzig und Wien.

Degner, E. W. Anleitungen und Beispiele zum Bilden von Kadenzen und Modulationen, zum Harmonisieren gegebener Melodien und Bässe am Klavier und an der Orgel. Erster Teil: Übungen am Klavier.

Ein nützliches Werk, welches seiner Absicht, das in mündlichem Vortrag, sowie in schriftlichen Arbeiten erörterte Material des theoretischen Unterrichts praktisch zu verwerten, vollauf gerecht wird. In richtiger Erkenntnis der Zwecklosigkeit einer einseitigen Verstandesarbeit bei unserer musikalischen Mathematik, hat der Verfasser mit bemerkenswerter Klarheit gezeigt, wie dem Schüler die so notwendige Gewandheit in der praktischen Behandlung der Grundakkorde und Umkehrungen der Dreiklänge des vierstimmigen Satzes, von den einfachsten harmonischen Verbindungen an bis zur achttaktigen Periode beziehungsweise der kleinen Liedform anerzogen werden kann. Es wäre sehr zu wünschen, wenn das bereits an der Steiermärkischen Musikschule in Graz eingeführte kleine Werk auch an anderen Musikschulen und Konservatorien Heimatsrecht erwerben würde. A. G.

Verlag der Dorn'schen Buchhandlung, Ravensburg.

Röslein im Hag. Volksoper in 3 Akten, Dichtung von Th. A. Kolbe, Musik von Cyrill Kistler.

Seitdem Herr Professor Simon in Königsberg einen namhaften Preis für eine gute »Volksoper« ausgesetzt hat, ist diese Kunstgattung unter den Komponisten sehr populär geworden und scheint sogar in den eisernen Bestand der musikalischen termini technici überzugehen. — Die Handlung der vorliegenden Oper ist, in Kürze mitgeteilt, folgende: Jakob, ein reicher Schmiedemeister möchte Rose, die schöne Tochter einer armen Wittwe heiraten. Die letztere ist auch gern damit einverstanden, aber Rose mag den plumpen Burschen nicht, da ihr Frank, der herzogliche Sänger, der mit den zurückkehrenden Wanderburschen in das Städtchen gekommen ist, besser gefällt. Sein Gesang hat sie entzückt und diese Wahrnehmung bestimmt den Schmied, die Stimme des Sängers für eine gewisse Zeit zu kaufen, und damit die Hand der Angebeteten zu erringen. Doch ehe die Trauung vollzogen wird, läuft die Frist ab und Frank selbst wird nun mit seiner geliebten Rose vereinigt. Um diese Hauptidee gruppiert sich das übliche Beiwerk, damit die landläufigen drei Akte gefüllt werden können.

Als ein unbedingtes Erfordernis muß auch bei einem Volks-Opernbuch die Richtigkeit der sprachlichen Form gelten. Was aber in dieser Beziehung der Text des »Röslein im Hag« leistet, hat mich teils erheitert, mehr aber noch verstimmt und mit Bedauern darüber erfüllt, daß ein tüchtiger Musiker, wie Kistler, der doch seine Karriere als Schulmann anfing, nicht mehr Sinn für »Gutdeutsch« besitzt. Er würde sonst sicherlich keine Note an dieses Textbuch gehängt haben. Ich lasse ein paar Proben folgen, um darzuthun, daß man nach diesen überhaupt nicht mehr an den poetischen Beruf des Verfassers glauben kann, selbst wenn ihm einige Verse einmal besser gelungen sind. In der I. Szene des I. Aktes in der sich Mädchen und Schmiedegesellen necken, singt Rose, nach-

dem sie langsam aus dem Haus getreten ist: Welch' Geschrei und welch ein Lauf? Darauf der Schmied Jakob, zornig mit dem Hammer auf den Ambos schlagend: Topp drauf! Topp drauf! Nun der ganze Chor: Der neue Meister! Jakob antwortet: Der Euch wird lehren hier Mädchen zu küssen und Herzen betören. (Verliebt zu Rose:) Der Meister nur darf sein Schmetterling! Gesellen sind Raupen, zur Arbeit flink! Geschmackvoll ist es auch nicht, wenn Florian, der Stadtschreiber, von sich sagt, (Szene V): »Ich bin das wandelnde Gericht, der Rächer schwer verletzter Pflicht, der Henker böser That und Hohn! Ich bin der Galgen in Person!« Dann in der I. Szene des II. Aktes, Rose:

»Nebelrosig Schleierband,
Herbstlaubbunter Fabeltand,
Welkend Blüte duftet noch,
Frühling, Frühling ist es doch!«

In der V. Szene Jakob zu Rose: »Greif zu, schau mich an! bin ein Mann, mit stattlich Heim, doch allein! O teil mein Haus, mein Geld gieb aus, (wie leichtsinnig!) die Truhen dein, und Du werd mein!«

Ich könnte leicht diese Citate noch um eine erkleckliche Anzahl vermehren, doch die vorstehenden Proben werden die von mir bedauerte Skrupellosigkeit des Komponisten, der noch dazu die Bayreuther Opernschule hinter sich hat, zur Genüge illustrieren und er selbst wird leicht ermessen können, in welche Lage ein Berichterstatter kommt, der die Musik zu einem solchen Opernbuch beurteilen soll. Da ist es das Beste, zu schweigen, soviel Anerkennendes man — bei einem annehmbaren Text — auch dem Kompositionstalent Kistler's nachsagen könnte. C. M.

Verlag F. G. C. Leuckart (Constantin Sander), Leipzig.

Wolf-Ferrari, H. Trio Nr. 1 in D-dur für Klavier, Violine und Violoncell. Op. 5. ℳ 10,—.

Was ich in Heft 6 dieser Zeitschrift über desselben Komponisten Quintett Op. 6 gesagt habe, trifft auch bei diesem Werke, ja sogar noch in verstärktem Maße zu. In seinen Einzelheiten bietet das Trio viele interessante Momente, welche von einem nicht ungewöhnlichen Talent des Komponisten zeugen. Auch hier bleibt es nur bei guten Ansätzen, von einer organischen Entwickelung ist wenig zu spüren. Am Besten läßt sich in dieser Beziehung noch der erste Satz an, die übrigen drei Sätze bewegen sich auch im Hinblick auf den motivischen Wert stark in absteigender Linie. A. G.

Verlag Otto Schulze, Coethen.

Anhaltisches Choralbuch. Auf Veranlassung des Herzoglichen Konsistoriums herausgegeben von Rudolf Haase. Zweite neubearbeitete Auflage. ℳ 6,—.

Die reichhaltige Sammlung der in Praxis stehenden Choralmelodien präsentiert sich hier in stilgerecht-harmonischem Gewande. Daß der Herausgeber auch bewährte Sätze älterer Meister verwendet, ist zu loben, ob indes die bekannte Vokalbearbeitung über »Es ist ein Reis entsprungen« von Mich. Prätorius sich auch zweckmäßig als Orgel-Begleitung zum Gemeinde-Gesange verwerten läßt, ist freilich eine andere Frage. Dem Choralbuch sind übrigens in einem besonderen Anhange die in der evangelischen Kirche gebräuchlichen Versikel, Responsorien, Hymnen u. s. w. beigegeben. C. T.

Zeitschriftenschau

zusammengestellt von

Ernst Euting.

Verzeichnis der Abkürzungen siehe Zeitschrift III, Heft 5, S. 211.

A., E. Der »Mosè« des Don Lorenzo Perosi in Padua (Musikbrief an Benno Geiger) — NZfM 69, Nr. 29/30.

Abate, Nino. »Zazà«. Commedia lirica in 4 atti di R. Leoncavallo — NM 7, Nr. 78f.

Adler, Felix. Das Münchener Gastspiel der Stuttgarter Hofoper — Freistatt (München, Gabelsbergerstraße 77) 13. Juli 1902.

Anonym. Mannborg's neues Druckluft-Harmonium — H 1901/1902, Nr. 9ff. [illustriert].

Anonym. Nochmals die »Verdunkelung unserer Konzerträume« — Die Gesellschaft (Dresden und Leipzig, E. Pierson's Verlag) 1902, Nr. 10.

Anonym. J. Rheinberger, der große Komponist und Orgel-Virtuos † — Raphael (Donauwörth, Auer) 24, Nr. 7.

Anonym. Rückblick auf die Wiesbadener Mai-Festspiele — DMZ 33, Nr. 25f. [nach Recensionen von Otto Dorn].

Anonym. The Swaledale tournament of song — MN, Nr. 590.

Anonym. The Royal College of Organists. Annual dinner — MN, Nr. 589.

Anonym. The singer's art and the singer's soul — Mc 7, Nr. 9.

Anonym. Sir Walter Parratt, M. V. O., Master of the King's Musick — MT Nr. 713 [illustriert].

Anonym. The Royal Music Library at Buckingham Palace — MT Nr. 713.

Anonym. Morley's plaine and easie introduction to practicall musicke — MT, Nr. 713 [nach einem Vortrag des Sir John Stainer über das genannte Buch].

Anonym. The Strauß-Possart concerts at Queen's Hall — MT Nr. 713.

Anonym. (Jean de Muris). Les assises de la »Scola« à Bruges — TSG 8, Nr. 4.

Anonym. Un conflit à la Société des Auteurs et Compositeurs de musique — MM 14, Nr. 12.

Anonym. Wettstreit deutscher Männergesangvereine in St. Johann a. d. Saar (Pfingsten 1902) — SH 42, Nr. 27.

Anonym. Sängerbund an der Unterweser — ibid., Nr. 28.

Anonym. Les vrais mélodies grégoriennes par A. Dechevrens S. J. — C 19, Nr. 6 [Besprechung des gleichnamigen Werkes].

Anonym. Adalbert Swoboda † — NMZ 23, Nr. 14.

Anonym. Lehrer-Bildungskurse am Prager Konservatorium — NMP 11, Nr. 25.

Anonym. Das III. Schweizerische Tonkünstler-Fest in Aarau — SMZ 42, Nr. 21.

Anonym. Das vierte ost-schweizerische Musikfest — Die Instrumentalmusik (Zürch, Gebr. Hug & Co.) 3, Nr. 7.

Anonym. Unser evangelischer Gottesdienst nach seiner musikalischen Seite — KCh 13, Nr. 7.

Anonym. Der 17. Deutsche Evangelische Kirchengesangvereinstag in Hamm in Westfalen — ibid.

Anonym. Volkmar Andreae — SMZ 42, Nr. 20 [mit Portrait].

Anonym. J. Bischoff — ibid. [mit Portrait].

Anonym. Jacques Ehrhart — ibid. [mit Portrait].

Anonym. Peter Faßbaender — ibid. [mit Portrait].

Anonym. Hermann Götz — ibid. [mit Portrait].

Anonym. Georg Haeser — ibid. [mit Portrait].

Anonym. Curt Herold — ibid. [mit Portrait].

Anonym. Carl Hess — ibid. [mit Portrait].

Anonym. E. Jacques-Dalcroze — ibid. [mit Portrait].

Anonym. F. C. Klose — ibid. [mit Portrait].

Anonym. Adolf Leuenberger — ibid. [mit Portrait].

Anonym. Albert Meyer — ibid. [mit Portrait].

Anonym. Edgar Munzinger — ibid. [mit Portrait].

Anonym. Eduard Munzinger — ibid. [mit Portrait].

Anonym. Friedrich Niggli — ibid. [mit Portrait].

Anonym. Willy Rehberg — ibid. [mit Portrait].

Anonym. Gottfried Staub — ibid. [mit Portrait].

Anonym. Hermann Suter — ibid. [mit Portrait].

Anonym. Carl Vogler — ibid. [mit Portrait].

Anonym. Gustav Weber — ibid. [mit Portrait].

Anonym. E. T. A. Hoffmann als Musikschriftsteller — Geistiges Deutschland (Berlin-Charlottenburg, Adolf Eckstein's Verlag) 1902, Juni-Heft.

Anonym. Alwin Hahn, Komponist — ibid.

Anonym. Gustav Hollaender — ibid.

Anonym. Die Honorfrage im musikalischen Privatunterricht (Versammlungen und Beschlüsse) — Kl 25, Nr. 14 ff.

Anonym. Giovanni Racca † — ZfI 22, Nr. 7 [R. ist Erfinder des »Piano melodico«].

Anonym. Ein neues Modell für Piano-Klaviaturen — ibid. Nr. 28.

Anonym. Zum achtzigjährigen Bestehen der Holzblasinstrumenten-Fabrik von J. Mollenhauer & Söhne in Fulda — ibid. [mit 2 Portraits].

Anonym. Ein Intonir-Apparat für Klavierhämmer — ibid. Nr. 29 [illustriert].

Anonym. Die Honorierung der Musiklehrer — N M P 11, Nr. 28/29.

Anonym. La Musique chez les Malgaches — AM, Juli 1902.

Anonym, Le centenaire de Niedermeyer — MM 14, Nr. 13.

Anonym. Das 35. bernische Kantonalgesangfest in Biel — SMZ 42, Nr. 22 ff.

Anonym. Einige Grundsätze für cäcilianische Chöre — C 19, Nr. 7.

Anonym. Die Sängerhalle für das 6. deutsche Sängerbundesfest in Graz — SH 42, Nr. 29/30 [mit Abbildung].

Anonym. Die Responsorien beim heiligen Amte — KVS 1902, Nr. 2.

Anonym. Fortschritt und Einigkeit auf dem Kirchenchore — ibid.

Anonym. Musikdirektor Bilse † — DMZ 33, Nr. 29.

Arend, Max. Eine wünschenswerte Berichtigung in Riemann's »Musik-Lexikon« — NZfM 69, Nr. 29/30 [gegen einige Stellen im Artikel »Richard Wagner«].

—— Giuseppe Sarti. Zum 100jährigen Todestage (28. Juli 1802) — Mk 1, Nr. 19.

Averkamp, Anton. Het oude Nederlandsche lied — WvM 9, Nr. 28.

B. Het muziekfeest te Krefeld — WvM 9, Nr. 26.

B., M. Deutschlands Einfuhr und Ausfuhr von musikalischen Instrumenten in den ersten fünf Monaten das Jahres 1902 — ZfI 22, Nr. 29.

Bachmann. Die Enthüllung des Liszt-Denkmals zu Weimar — NMZ 23, Nr. 14.

Baker, J. Percy. The coronation and its music— MN Nr. 591.

Baughan, Edward A. Richard Strauß — MMR Nr. 379.

Bellaigue, C. »Pelléas et Mélisande« au théâtre de l'Opéra-Comique — Revue des Deux Mondes (Paris, 15 rue de l'Université) 15. Mai 1902.

Bessel, W. Die Ergänzungs-Artikel zu dem Projekt des Autoren-Urheberrechts — RMG 1902, Nr. 20 ff.

Bles, Arthur. »Orsola« at the Paris Opéra — MC, Nr. 1159.

—— Pelléas et Mélisande — ibid., Nr. 1164.

Bn., O. Le Musée Liszt à Weimar — M, Nr. 3717.

Bohn, E. Fest-Aktus des Schlesischen Konservatoriums — Breslauer Zeitung, 24. Juni 1902.

Boisard, A. Pelléas et Mélisande — Le Monde Illustré (Paris) 10. Mai 1902.

—— Orsola; Le Crépuscule des Dieux — ibid., 31. Mai 1902.

Bonaventura, Arnaldo. Rossiniana — NM 7, Nr. 78.

Börnstein, Richard. Die atmosphärische Strahlenbrechung des Lichts und des Schalles — Natur und Schule (Leipzig) 1902, S. 63—64.

Bouyer, R. Le Crépuscule des Dieux. Orsola — La Nouvelle Revue (Paris, 26 rue Racine) 1. Juni 1902.

—— Tristan et Yseult. La Troupe Jolicœur — ibid., 1. Juli 1902.

Braungart, Richard. Max Reger als Liederkomponist — Freistatt (München, Gabelsbergerstr. 77) 20. Juli 1902.

Brenet, Michel. Guido d'Arezzo, Ponthus Teutonicus et l'Abbé Odon — TSG 8, Nr. 4.

Burgh, A. de. Angels in poetry, music and art — Lady's Realm, Juli 1902.

C., J. »Orsola«, drame lyrique en 3 actes, musique de M. M. Paul et Lucien Hillemacher — RHC, Mai 1902.

Case, W. S. Free Music — MN Nr. 587.

—— The musical copyright bill — ibid., Nr. 593.

Chamberlain, H. St. Richard Wagner als Schriftsteller — Beilage zur täglichen Rundschau (Berlin) 1902, Nr. 116 f.

Chantavoine, Jean. »Feuernot« — »La Détresse du feu«, poème lyrique en un acte, de E. von Wolzogen, musique de Richard Strauß — RHC, Mai 1902.

Closson, Ernest. Hans de Bulow et les sonates de Beethoven — GM 48, Nr. 19/20 f.

Cobbett, W. W. The British amateur. Orchestral and chamber music — MN, Nr. 585 ff.

—— The viola da gamba — ibid., Nr. 588.

Cohen, Carl. Die XXXIII. Generalversammlung des Cäcilienvereins der Erzdiöcese Köln (am 22. Mai zu Elberfeld) — GBo 19, Nr. 6.

Combarieu, Jules. Francis Planté (au Conservatoire et à la salle Erard) — RHC, Mai 1902.

Coquard, A. »Pelléas et Mélisande« — Quinzaine (Paris) 1. Juni 1902.

—— Pelléas et Mélisande — La Verité Française (Paris) 2. Mai 1902.

Cornwell, Clara T. Unveiling of the Liszt monument at Weimar — MC, Nr. 1160 [mit Abbildung].

Cummings, William H. Music for the blind — MN, Nr. 590 [behandelt unter anderem die Notenschrift für Blinde].

Cursch-Bühren, Franz Theodor. Dr. Josef Pommer — SH 42, Nr. 29/30 [mit Portrait].

Curzon, H. de. Pelléas et Mélisande — La Gazette de France (Paris) 3. Mai 1902.

—— Le premier concert d'Hector Berlioz — GM 48, Nr. 27/28.

Daubresse, M. Un maître français: C. Saint-Saëns — Etudes pour Jeunes Filles (Paris) Mai 1902.

—— César Franck — ibid., Juni 1902.

Diebold, Joh. Über leicht ausführbare Kirchenmusik — KVS 1902, Nr. 2.

Dorn, Otto. Die Wiesbadener Mai-Festspiele — NMZ 23, Nr. 14 [mit Abbildung des neuen Foyers des Wiesbadener Hoftheaters].

E., E. Une soirée à Ravenne — GM 48, Nr. 25/26.

Eccarius-Sieber, A. Die 38. Tonkünstler-Versammlung des allgemeinen deutschen Musikvereins (6.—10. Juni zu Krefeld) — KL 25, Nr. 14.

Eichborn, H. Ein Zeugnis für die Einheit des Menschengeschlechts — ZfI 22, Nr. 29f. [Besprechung des Artikels von E. Closson, L'Instrument de musique comme document éthnographique (vergl. Zeitschriftenschau III, Nr. 6, S. 251)].

F., O. The 79th Netherrhenish music festival — MC, Nr. 1159.

—— The thirty-eigth Tonkunstler Meeting — ibid., Nr. 1162.

Falke, Baronesse. Klinger's »Beethoven« in Wien — Die Gesellschaft (Dresden, Pierson's Verlag) 18, Nr. 11/12.

Fiby, H. Fr. Der Gesang-Unterricht an den österreichischen Realschulen — Zeitschrift für das Realschulwesen 27, Nr. 6.

Findeisen, Nic. Jonkowsky in der russischen Musik — RMG 1902, Nr. 15f.

Fourcaud. Pelléas et Mélisande, drame lyrique en cinq actes — La Gaulois (Paris) 1. Mai 1902.

Franke, F. W. Der basso continuo — S 1902, Nr. 34.

Freudenberg, W. Über a capella-Gesang — Mk 1, Nr. 19.

—— Musikalische Erziehung — RMZ 3, Nr. 25.

Fritz, A. Das Ehepaar Haizinger in Paris und die Pariser Erstaufführung des »Fidelio« im Jahre 1829 — Deutsche Thalia, Nr. 1.

G. Die 38. Tonkünstler-Versammlung in Krefeld — NMZ 23, Nr. 14.

G., A. W. Eine dritte neue Walcker'sche Orgel in Thüringen — U 59, Nr. 5.

G., M. Der Sängertag in Solothurn vom 8. Juni — SMZ 42, Nr. 21.

Gabardi, G. L'Inaugurazione del monumento a Rossini in Santa Croce — GMM 57, Nr. 26.

—— Rossiniana — ibid., Nr. 27.

Gebeschus. Goethe und Beethoven — Die Umschau (Frankfurt a./Main) 6, Nr. 22.

Geisler, H. Jodler und Juchezer aus Steiermark — NMP 11, Nr. 28/29 [Besprechung von Josef Pommers »Volksmusik der deutschen Steiermark«].

Gheusi, P. B. »Orsola« — Art du Théâtre (Paris, 51 rue des Ecoles) Juni 1902.

Gillhof, J. Musik und Musikanten — Deutsche Heimat 5, Nr. 38.

Göhler, G. Chrysander's Händel-Einrichtungen — Die Zukunft (Berlin, M. Harden) 10, Nr. 38.

Göttmann, Adolf. Ein Beitrag zur Geschichte des Gesanglehrertums — AMZ 29, Nr. 27.

Graf. Der Kern der Wagner-Frage — Die Wage (Wien) 5, Nr. 23.

Grofsmann. Eine neue Bratsche mit Geigenmensur — ZfI 22, Nr. 27 [illustriert].

Gunn, G. D. The American music student at home and abroad — Philharmonic (Chicago, Fine Arts Building) Juni 1902.

Hadow, W. H. Early Bodleian Music — MT, Nr. 713 [Besprechung der gleichnamigen Publikation Sir John Stainer's].

Haenel, Erich. Die 38. Tonkünstlerversammlung in Krefeld — Freistatt (München, Gabelsbergerstraße 77) 13. Juli 1902.

Hallays, A. »Pelléas et Mélisande« — Revue de Paris, 15. Mai 1902.

—— Le goût de la musique au dix-septième siècle — Journal des Débats (Paris) 30. Mai 1902.

Hansing, Siegfried. Besondere Eigenschaften tönender Klaviersaiten — Musik-Instrumenten-Zeitung (Berlin, Moritz Warschauer) 12, Nr. 43.

Hartmann, Ludwig. Minna Wagner — MTW 5, Nr. 25/26 [mit Portrait].

Herzog, W. Zur Kritik der modernen Musik — Die Gegenwart (Berlin) 61. Nr. 24.

Hetsch, Gustav. Ein dänischer Komponist und sein Werk (C. F. E. Hornemann's »Aladdin«) — NMZ 23, Nr. 14 [mit Portrait].

Jullien, A. Pelléas et Mélisande — Journal des Débats (Paris) 11. Mai 1902.

—— Orsola; le Crépuscule des Dieux; Madame Dugazon — ibid., 25. Mai 1902.

Juncker, Hans. Von der Akademie der Tonkunst in München — Freistatt (München, Gabelsbergerstr. 77) 4, Nr. 30.

Kellen, T. 150 Jahre komischer Oper — Nord und Süd (Breslau, Schlesische Verlags-Anstalt) Juni 1902.

Kemp-Welch. Musical instruments in Italian art — Monthly Review, 1. Juni 1902 [illustriert].

Klatte, Wilhelm. Die 38. Tonkünstler-Versammluug des Allgemeinen deutschen Musikvereins zu Crefeld — DMZ 33, Nr. 25 f.

—— Die 38. Tonkünstler-Versammlung des Allgemeinen deutschen Musikvereins zu Krefeld (7.—10. Juni) — Mk 1, Nr. 19.

Klauwell. Die Geschichte der Sonate — RMG 1902, Nr. 12 ff. [russische Übersetzung].

Klöckner, August. Josef Labitzky. (Zu seinem 100. Geburtstag.) — DMZ 33, Nr. 29.

Kobbé, G. Richard Strauß and his music — North American Review, Juni 1902.

Kohut, Adolph. Ein Klassiker der Violine. Zum siebzigsten Geburtstag Professor Johann Christopf Lauterbach's, den 24. Juli 1902 — NZfM 69, Nr. 29/30.

Kompanejsky, N. Die Liturgischen Gesänge von Turtschaninoff und Tschaikowsky zur Verherrlichung der Mutter Gottes (»Zadostoinik« und »Dostoino«) — RMG 1902, Nr. 17 ff.

—— Die Pasch (Ostern). Lobgesänge — ibid., Nr. 20 f.

Köstlin, Heinrich Adolf. Zur Evangelisierung kirchlicher liturgischer Stücke — MSfG 7, Nr. 7.

Krause, Emil. 38. Tonkünstler-Versammlung des Allgemeinen deutschen Musikvereins — SH 42, Nr. 26 f.

Krause, Martin. Felix Weingartner's »Orestes« — Die Gesellschaft (Dresden und Leipzig, E. Pierson's Verlag) 1902, Nr. 13.

L., O. Benjamin Bilse † — AMZ 29, Nr. 30/31 [mit Portrait].

Lahee, H. C. A century of choral singing in New England — New England Magazine, März 1902.

Lalo, P. Pelléas et Mélisande — Le Temps (Paris) 20. Mai 1902.

Laloy, Louis. Thomas Luis de Victoria. Oeuvres éditées par Ph. Pedrell. Tome I. — RHC, Mai 1902.

La Mara. Edward Grieg. Biographische Skizze — RMG 1092, Nr. 14 [russische Übersetzung].

Lavitry-Veillon, O. Histoire de l'oratorio — MM 14, Nr. 13 ff.

Lazary, de. Erinnerungen an P. J. Tschaikowsky, — DMZ 33, Nr. 30 [aus dem Russischen übersetzt von M. Beßmertny].

Lee, E. Markham. University degrees in music — MN Nr. 592.

Leichtentritt, Hugo. Hugo Riemann's »Große Kompositionslehre«. 1. Band — AMZ 29, Nr. 30/31 [ausführliche Besprechung].

Levin, Julius. Die Wagner-Festpiele in Paris — S 1902, Nr. 34.

Lidwina. Lortzing, der liebenswürdige Tondichter, als Muster eines guten Sohnes — Epheuranken (Regensburg, Manz) 12, Nr. 9.

Lvoff, Joak. Die Dur- und Moll-Tonarten vom physikalischen Standpunkt aus betrachtet — RMG 1902, Nr. 20 ff.

M., A. Les grands concerts à Paris. Saison 1901/1902 — MM 14, Nr. 13.

Mangeot, A. Le Festival lyrique du Château d'Eau — MM 14, Nr. 12.

Marsop, Paul. Wagneriana — SMZ 29, Nr. 30/31. [Besprechung des gleichnamigen Buches von Arthur Seidl].

Mafslow, A. Lyra, das Volksinstrument. Historisch-ethnographische Skizze — RMG 1902, Nr. 12.

Max, Cécile. A la Société des Auteurs, Compositeurs et Editeurs de Musique — La Fronde (Paris, 14 rue Saint-Georges) 26. Juni 1902.

—— A l'Institut — ibid., 29. Juni 1902 [behandelt die Prüfungen zum Prix de Rome].

—— Les chanteuses de Saint-Gervais: coopérative de choristes. — Le féminisme dans les nouveaux statuts de la Taylor et de la Fédération des Syndicats Français de Musiciens — ibid., 5. Juni 1902.

Menzel, Hans. Zur Einweihung der neuen Orgel in der Kirche zu Ebersbach — U 59, Nr. 6.

Merry, Frank. Wagner at Covent Garden — Mc 7, Nr. 9.

Metz, Karl. Falsche Deklamation — SH 42, Nr. 29/30 ff.

Mollard, W. La Troupe Jolicœur — L'Européen (Paris, 24 rue Dauphine) 19. Juli 1902.

Morsch, Anna. Professor Karl Klindworth — KL 25, Nr. 13 ff. [mit Portrait].

Müller, Friedrich. Das moderne Orchester — DMMZ 24, Nr. 27 ff.

N., A. Zum dritten schweizerischen Tonkünster-Fest in Aarau — SMZ 42, Nr. 20.

N., W. Das 29. Basellandschaftliche Kantonalgesangfest in Binningen — SMZ 42, Nr. 22.

Naaff, Anton August. Zum 6. allgem.

deutschen Sängerbundesfeste in Graz 27—30. Juli 1902) — L, Nr. 657.

Nagel, Willibald. Goethe und Beethoven — BfHK 6, Nr. 7 [nach einem Vortrag].

Nelle, Wilhelm. Vom 17. Deutschen Evangelischen Kirchengesangvereinstag. Nachklänge — Westfälischer Anzeiger (Hamm) 14. Juni 1902.

Neruda, Edwin. Das Pyrmonter Tschaikowsky-Fest — DMZ 33, Nr. 29.

Newman, Ernest. Tschaïkowsky and the symphony — MMR Nr. 379f.

Niggli, A. Zu Hans Huber's 50. Geburtstag (28. Juni 1902) — SMZ 42, Nr. 20.

O. Sängertag des »Erzgebirgischen Sängerbundes« in Oelsnitz i. E. — SH 42, Nr. 29/30.

Oehquist, J. Geigenspieler und Flötenbläser — Die Zukunft (Berlin, M. Harden) 10, Nr. 36/37.

P., P. Musikalisches aus Holland — S 1902, Nr. 34.

P., R. Das Tonkünstler-Fest in Krefeld — MTW 5, Nr. 25/26.

Paschal, Lillian C. The musical student in America — Ainslee's Magazine (New-York, International News Co.) Juni 1902.

Pastor, Willy. Gastspiel der Stuttgarter Hofoper in Berlin — Mk 1, Nr. 19.

Pearce, Charles W. English Church Music (Queen Victoria Lectures, Trinity College) — MN 584 ff.

Pietsch, Herm. Eine Trompeter- und Paukerordnung aus der Zeit des 30jährigen Krieges — DMZ 33, Nr. 27.

Poensgen-Alberti. Das Repertoire der deutschen Theater in der Spielzeit 1900 bis 1901 — Deutsche Arbeit (München, Callway) 1, Nr. 8.

Pottgiesser, Karl. Betrachtungen über moderne musikdramatische Kunst, angeregt durch Charpentier's »Louise« — SA 3, Nr. 10.

Pougin, Arthur. Concours du Conservatoire — M. Nr. 3721.

Powell, Nonie. The Bayreuth festival — Canadian Magazine, März 1902.

Prod'homme, J.-G. Eine Geige von Duiffopruggar? — DIB 7 Juli 1902.

Puttmann, Max. Das VI. Schleswig-Holsteinische Musikfest — DMMZ 24, Nr. 26.

—— Das VI. Schleswig-Holsteinische Musikfest in Kiel — DMZ 1902, Nr. 26.

—— Das VI. Schleswig-Holsteinische Musikfest — NMZ 23, Nr. 15.

—— Giuseppe Sarti. (Zu seinem hundert-jährigen Todestage.) — AMZ 29, Nr. 30/31.

R., M. »Oreste«. Trilogie d'après Eschyle, poème et musique de Félix Weingartner — GM 48, Nr. 29/30 [anläßlich der Aufführung durch die Stuttgarter Hofoper in Berlin].

Ratzenhofer. Klinger's Beethoven — Die Wage (Wien) 5, Nr. 22.

Reinecke. Eine Plauderei über Dedikation musikalischer Werke — Deutsche Revue 27, Nr. 5.

Remy, M. A propos de concours de Conservatoire — GM 48, Nr. 25/26.

Richter, P. E. Die Industrie der Musikinstrumente im kgl. sächsischen Vogtlande — Deutsche Export-Revue (Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt) 1902/1903, Nr. 7 (illustriert).

Riemann, Hans und Otto **Lefsmann.** Die Tschaikowsky-Feier in Pyrmont am 28. und 29. Juni — AMZ 29, Nr. 28/29.

Riemann, Hugo. Peter Iljitsch Tschaikowsky. Vortrag gehalten auf der Tschaikowsky-Feier in Pyrmont am 28. Juni 1902) — AMZ 29, Nr. 28/29.

—— Die Melodik der Minnesinger — MWB 33, Nr. 29 ff.

Riesenfeld, P. Herbort und Hilde. Heitere Helden-Oper in 3 Akten. Dichtung von Eberhard König. Musik von Waldemar v. Baußnern — AMZ 29, Nr. 26 [ausführliche Besprechung].

Rietsch, H. Historische Musik und Böhmens Anteil daran — Deutsche Arbeit 1, Nr. 9.

Ritter, Hermann. Über Musik in den Alpen — NMZ 23, Nr. 15.

Rottmayer, Desider von. Das ungarische Volkslied — MTW 5, Nr. 27/28.

Rudder, May de. Mélodies religieuses de J. S. Bach — GM 48, Nr. 19/20 [Besprechung des Bandes »Lieder und Arien« der Ausgabe der Bach-Gesellschaft].

Runciman, John F. Concerning Richard Strauß — MC Nr. 1161.

—— True Roman catholic music — ibid. Nr. 1162.

Rychnovsky. Die Musikschule in Petschau — Deutsche Arbeit (München, Callwey) 1, Nr. 8.

S., B. Zur Enthüllung des Liszt-Denkmals in Weimar — MW 2, Nr. 21.

S., T. L. »God save the King« — MN, Nr. 584.

Samojloff, A. Einige Bemerkungen zu dem Aufsatze von Dr. E. Storch: »Über die Wahrnehmung musikalischer Tonverhältnisse« — Zeitschrift für Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane (Leipzig, J. A. Barth) 29, Nr. 2.

Samuels, Lillian Dorothy. Klinger's Beethovenstatue — MC, Nr. 1159.

Schjelderup, Gerhard. »Rübezahl«. Märchenoper in 3 Akten von Alfred Stelzner — AMZ 29, Nr. 26 [gelegentlich der Ur-Aufführung in Dresden am 14. Juni 1902].

Schmid, Otto. Johann Christoph Lauterbach (geb. 24. Juli 1832) — Mk 1, Nr. 19.

Schmidkunz, Hans. Musikkritik — BfHK 6, Nr. 7.

Schmitt, Gustav. Das Hubay-Popper-Quartett — NMZ 23, Nr. 15 [mit Abbildung].

Schnackenberg, F. L. Der Kantoren- und Organistenverein Zwickau-Chemnitz — U 59, Nr. 6.

Schneider, Louis. Pelléas et Mélisande, drame lyrique en cinq actes, de M. Maurice Maeterlinck, musique de M. Claude Debussy — RHC, Mai 1902.

Schoenaich, Gustav. Zur Erneuerung Bach's — KW 15, Nr. 19.

Segnitz, Eugen. Johann Hermann Schein, sämtliche Werke, 1. Band, herausgegeben von Arthur Prüfer — MWB 33, Nr. 26 [Besprechung].

—— Eugen d'Albert — NMZ 23, Nr. 15f. [mit Portrait].

Seidl, Arthur. Aeschylos' »Orestie« nach Ulrich v. Wilamowitz-Moellendorff und Max Schillings — Die Gesellschaft (Dresden und Leipzig, E. Pierson's Verlag) 1902, Nr. 13.

Solenière, E. de. Les musiciens du sentiment. A propos de Benjamin Godard — Critique Indépendante (Paris), April 1902.

Spohr, Wilhelm. Max Klinger's Beethoven in Berlin und Wien — Ernstes Wollen 4, Nr. 65.

Stehle, Anton. 79. Niederrheinisches Musikfest — NMZ 23, Nr. 14.

Steuer, Max. Berliner Sommermusik — Mk 1, Nr. 19.

Storck, Karl. Jenseits und diesseits von Richard Wagner — Der Türmer (Stuttgart) 4, Nr. 9.

Talmeyr, Maurice. Cafés-concerts et music-halls — Revue des Deux Mondes (Paris, 15 rue de l'Université) 1. Juli 1902.

Taubert, E. E. Zur Charakteristik der Wagnerschen und modernen Lyrik — RMZ 3, Nr. 27.

Teibler, Hermann. Alexander Ritter. Ein Blatt zur Würdigung seiner Kunst — Mk 1, Nr. 19.

Untersteiner, Edgar. L'avvenire della musica da chiesa — GMM 57, Nr. 28f.

V., M. Wiener Hofoper. Das vierte Jahr der Aera Mahler — NMP 11, Nr. 27.

Vancsa, Max. Vom Musikdrama nach Wagner — NMP 11, Nr. 26 [Besprechung von Arthur Seidl's Buch »Die Wagner-Nachfolge im Musikdrama«].

Viotta, Henri. Een monument voor Beethoven — De Gids (Amsterdam, van Kampen & Zoon) Juni 1902.

—— Terugkeer tot Mozart — ibid.

Wallaschek, Richard. Zur Geschichte des Liedes — Die Zeit (Wien) 3. Mai 1902.

Walter, K. Geschichte der Orgel in der Pfarrkirche zu Kiedrich — ZfI 22, Nr. 28f [mit Abbildung].

Weber, Wilh. Felix Woyrsch und sein Passions-Oratorium — NMZ 23, Nr. 15 [mit Portrait].

Wg. Findet das neue Gewerbegerichtsgesetz auf Musiker Anwendung? — DMZ 33, Nr. 30.

Wickenhaufser, Richard. Richard Wagner als Erzieher — MWB 33, Nr. 27f.

Windakiewicz, St. Le drame liturgique en Pologne au moyen age — Anzeiger der Akademie der Wissenschaften in Krakau (philosophische und historisch-philosophische Klasse) 1902, Nr. 4.

Wright, William C. The place of interest in piano-study — Et, Juni 1902.

Wustmann, G. Zur frühesten Musikgeschichte Leipzigs — MW 2, Nr. 22f.

Z., W. Musiker-Erinnerungen an die China-Expedition — DMMZ 24, Nr. 30.

Zieler, G. Randbemerkungen zu den Berliner Meisterspielen — Deutsche Heimat 5, Nr. 37.

Zijnen, Sibmacher. Ten behoeve van het muziekdrama — SA 3, Nr. 10.

Zuckerkandl, B. Klinger's Beethoven in der Wiener Secession — Die Kunst 3, Nr. 9.

Mitteilungen der „Internationalen Musikgesellschaft".

Neue Mitglieder.

Hochberg, Franz Ferdinand Graf von, Wichmannstraße 20, Berlin.
Horn, Michael, Pater. Abtei Sekkau. Ober-Steiermark. Österreich.
Kuhne, Richard. Gymnasiallehrer und Domchordirigent. Blücherstraße 3 III, Magdeburg.
Strauss, Samuel. Box 1143. Des Moines (Jowa), U. S. A.

Änderungen der Mitgliederliste.

Gehrmann, Dr. Hermann in Königsberg i. Pr. jetzt Frankfurt a. M., Eppsteinerstraße 34.
Grüters, Hugo, Städtischer Musikdirektor in Bonn jetzt Königsstraße 63.
Lang, Hermann in Dresden-A. jetzt Rabenerstraße 27 III.
Mayer-Reinach, Dr. Albert, Kapellmeister in Kiel jetzt Berlin N.W., Lessingstr. 21.
Müller, Dr. Hermann in Paderborn jetzt Professor der Theologie.
Raphael, Georg in Berlin jetzt Organist an St. Matthäus.

Inhalt des gleichzeitig erscheinenden

Sammelbandes.

Oskar Fleischer (Berlin). Die Snoeck'sche Musikinstrumenten-Sammlung.

Oscar Chilesotti (Bassano, Vicenza). Le scale arabo-persiana e indù.

Johannes Wolf (Berlin). Florenz in der Musikgeschichte des 14. Jahrhunderts.

Johannes Wolf (Berlin). Luther und die musikalische Liturgie des evangelischen Hauptgottesdienstes.

Horace Wadham Nicholl (London). Bach's Non-Observances of Some Fixed Rules

J.-G. Prod'homme (Paris). Pierre de Jélyotte (1713—1797).

Max Arend (Leipzig). Das chromatische Tonsystem.

Ilmari Krohn (Helsingfors). Melodien der Berg-Tscheremissen und Wotjaken.

Ausgegeben Anfang August 1902.

Für die Redaktion verantwortlich: Professor Dr. O. Fleischer, Berlin W., Motzstr. 17.
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig.




2. Ortsgruppen mit ihren Vorständen.

Ann Arbor, Mich.: Prof. *A. Stanley.*
Basel: Privatdozent Dr. *Karl Nef.*
Berlin: Major a. D. Dr. *O. Körte.*
Bern: Prof. Dr. *A. Thürlings.*
Bonn: Dr. *L. Scheibler* Göbenstr. 4.
Breslau: vacat.
Brüssel: Direktor Prof. *Aug. Gevaert.*
Cambridge, Mass.: Miss *A. C. Fletcher,* Harvard University.
Darmstadt: Privatdozent Dr. *W. Nagel.*
Düsseldorf: Musikdir. Prof. *Buths.*
Essen: *L. Riemann.*
Etschmiadzin: Archimandrit *K. Keworkian.*
Frankfurt a. M.: Dr. *Rich. Hohenemser,* Leerbachstr. 48.
Genf: Direktor *C. H. Richter,* 4 Boul. helvétique.
Hamburg: Prof. *E. Krause,* Neust. Fuhlentwiete 78.
Hannover: Musikdirektor *K. Weigel,* Veilchenstrasse 2 a.
Heidelberg: Prof. Dr. *Ph. Wolfrum.*
Helsingfors: Direktor Dr. *M. Wegelius,* Unionsgatan 17.
Kassel: Hofkapellmeister Dr. *Franz Beier*
Königsberg, Ostpr.: vacat.
Kopenhagen: Dr. *A. Hammerich,* St. Blichersvej 18, F.
Leipzig: Professor Dr. *Arthur Prüfer.*
London: Musical Association, President: Sir *Hubert Parry,* Bart.
Lübeck: Musikdirektor Prof. *C. Stiehl.*
Mailand: Bibliothekar *E. de Guarinoni.*
München: Professor Dr. *A. Sandberger.* Prinzregentenstrasse 48.
St. Petersburg: Excellenz Baron *C. von Stackelberg.*
Strafsburg i. E.: Prof. Dr. *Fr. Spitta,* Schwarzwaldstr. 4.
Stuttgart: vacat.
Tiflis: Kaiserl. Russ. Musikdirektor *Basil Korganow.*
Warschau: Warschauer Philharmonie (Filharmonii Warszawskiej).
Winterthur: Dr. *E. Radecke.*
Wien: Prof. Dr. *G. Adler,* XIX/I. Cottage, Lannergasse 9.

3. Central-Geschäftsstelle.

Vorsitzender: Prof. Dr. O. Fleischer, Berlin W. 30, Motzstr. 17.
Kassirer: Breitkopf & Härtel, Leipzig, Nürnbergerstr. 36.
Sekretär: Dr. *J. Wolf.*
Beisitzer: Major Dr. *O. Körte.*
Dr. *H. Abert.*
Dr. *E. Euting.*

Korrespondierende Mitglieder:
für **England:** Dr. *Ch. Maclean,* London.
- **Frankreich:** Professor *L. Dauriac,* Paris.
für **Österreich:** Dr. *R. Hirschfeld,* Wien.
- **Rufsland:** Redakteur *N. F. Findeisen,* St. Petersburg.
- **Skandinavien:** Dr. *A. Hammerich,* Kopenhagen.
- **Vereinigte Staaten von Amerika:** Prof. *A. Stanley,* Ann Arbor (Mich.).

4. Kartell-Vereine:

Musical Association in London, President: Sir *Hubert Parry,* Bart.
Vereeniging voor Noord-Nederlands Muziekgeschiedenis, Voorzitter: *D. F. Scheurleer,* Haag.



Die vierte Mitglieder-Liste ist erschienen.





ZEITSCHRIFT

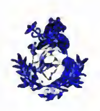
DER

INTERNATIONALEN MUSIK-GESELLSCHAFT

Jahrgang III * **Heft 12**

September 1902.

INHALT



LEIPZIG

DRUCK UND VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL.





Die

Internationale Musikgesellschaft

besteht gegenwärtig aus folgenden Abteilungen:

1. Sektionen.

Belgien: Direktor des Kgl. Konservatoriums Professor *A. Gevaert*, Brüssel.
Direktor des Kgl. Konservatorium-Museums *V. Mahillon*, Brüssel-Boitsfort, Villa Matvic.

Dänemark: Dr. *A. Hammerich*, Kopenhagen F., St. Blichersvej 18.

Deutschland, und zwar in

Baden: Professor Dr. *Ph. Wolfrum*, Heidelberg.

Bayern: Professor Dr. *A. Sandberger*, München, Prinzregentenstr. 48.

Elsafs-Lothringen: Professor Dr. *F. Spitta*, Straßburg, Schwarzwaldstr. 4.

Norddeutschland: Professor Dr. *O. Fleischer*, Berlin W., Motzstr. 17.
Excellenz Freiherr D. Dr. *R. v. Liliencron*, Schleswig.
Professor Dr. *C. Stumpf*, Berlin W., Nürnbergerstr. 14/15.

Sachsen: Professor Dr. *H. Kretzschmar*, Grimma.

Württemberg: vacat.

Finnland: Direktor des Musikinstitutes Dr. *M. Wegelius*, Helsingfors.

Frankreich: Professor Dr. *L. Dauriac*, Paris, 6 rue Val de grâce.
P. A. Dechevrens, O. J., Paris, 26 rue Lhomond.
Professor *M. Lussy*, Paris, 73 boulevard Beaumarchais.
Professor *A. Pougin*, Paris, 135 faubourg Poissonnière.

Grofsbritannien u. Irland: „English Committee of the Internationale Musikgesellschaft“:
Sir *Hubert Parry*, Bart., President,
Mr. *Otto Goldschmidt*, Vice President,
Sir *Frederick Bridge*, Sir *Alexander Mackenzie*, Sir *Villiers Stanford*;
MM. *Cummings*, *Hadow*, *Maclean*, *Maitland*, *McNaught*, *Niecks*, *Prout*, *Squire*, *Taylor*.

Italien: Bibliothekar am Kgl. Konservatorium Professor *E. de Guarinoni*, Mailand.
Privatdocent Dr. *J. Wolf*, Berlin W., Augsburgerstr. 80.

Niederlande: *D. F. Scheurleer*, Haag.
Dr. *M. Seiffert*, Berlin W., Göbenstr. 28.

Österreich: Professor Dr. *G. Adler*, Wien XIX/I. Cottage, Lannergasse 9.

Ost-Indien: Dr. *A. M. Pathan*, Musician to H. H. the Maharaja, Baroda.

Rufsland (europäisches): Kommission zur Ausarbeitung der Statuten für die Sektion: *Serge Juferoff*, *Liberius Sacchetti* und Excellenz Baron *C. von Stackelberg*, St. Petersburg.

Schweden: Dr. *Svedbom*, Sekretär der Kgl. Musik-Akademie, Stockholm.

Schweiz: Direktor der Akademie der Musik *C. H. Richter*, Genf, 4 Boulevard helvétique

Spanien: Académico und Professor *F. Pedrell*, Madrid, San Quintin 4.

Vereinigte Staaten von Amerika: Professor *A. Stanley*, Ann Arbor (Mich.).
Miss *Alice C. Fletcher*, Harvard University, Cambridge (Mass.).

Fortsetzung auf der 3. Umschlagseite.

ZEITSCHRIFT

DER

INTERNATIONALEN MUSIKGESELLSCHAFT.

Heft 12. Dritter Jahrgang. 1902.

Erscheint monatlich. Für Mitglieder der Internationalen Musikgesellschaft kostenfrei, für Nichtmitglieder 10 ℳ. Anzeigen 25 ₰ für die 2 gespaltene Petitzeile. Beilagen 15 ℳ.

Un Dictionnaire topographique de l'histoire musicale.

Le dix-neuvième siècle, dont les investigations critiques se sont portées sur tout le domaine du savoir humain, a vu se créer et rapidement prospérer une branche nouvelle, entre tant d'autres, de la science historique.[1]

En un nombre d'années relativement restreint, une quantité de travaux, d'importance et de valeur fort diverses, ont vu le jour et se sont accumulés non sans quelque désordre: études générales, monographies locales, historiques ou critiques, sur une époque, sur un pays, sur un homme ou sur un genre, dans tous les pays qui ont eu ou ont encore une activité musicale, tout a été, sinon examiné, du moins signalé et proposé aux investigations des érudits et des curieux.

De cet amas de documents sont déjà sortis des travaux d'ensemble de la plus grande valeur, d'histoire, d'esthétique ou de simple compilation.

Dans cette dernière catégorie se rangent les différents dictionnaires ou lexiques, connus de tous ceux qui s'occupent de l'histoire de la musique, tels: celui de Fétis et Pougin, bien vieilli sur un grand nombre de points, pour la biographie; ceux de Mendel et de Grove, plus généraux, de Riemann, moins volumineux, de Clément (*Dictionnaire des Opéras*), de Robert Eitner, pour la bibliographie, *e tutti quanti.*

Il semble qu'il y aurait une lacune à combler dans ces travaux de lexicographie, tous, sur un point ou sur un autre, indispensables à qui s'intéresse réellement à la musique. Peut-être plusieurs déjà, au cours de recherches sur tel ou tel sujet, ont-ils regretté ne pas avoir un recueil

1 Il est juste de ne pas oublier les précurseurs du dix-huitième siècle, les Burney, les Hawkins, les Rousseau, par exemple, dont les travaux sont loin d'être négligeables, aujourd'hui encore.

systématique, un dictionnaire qui serait à peu près pour l'histoire de notre art, ce qu'est, en France, le *Dictionnaire topo-bibliographique* d'Ulysse Chevalier pour l'histoire du moyen-âge ou, en Allemagne, pour l'histoire de l'art, par exemple, la *Kunst-Topographie Deutschlands* de W. Lotze, ou le *Lexikon der bildenden Künste* de Herm. Alex. Müller; un dictionnaire qui serait basé sur la géographie, sur la topographie, indiquant tous les pays, tous les endroits ayant eu ou ayant encore une importance quelconque dans l'histoire de la musique.

Le plan de chaque article serait sensiblement uniforme, de sorte que les recherches pussent s'effectuer avec rapidité. Il pourrait, à mon avis, se rapprocher du suivant:

I. Archéologie: Monuments antiques de l'art musical; représentations plastiques en rapport avec la musique: théâtres, statues, bas-reliefs, inscriptions, etc.

II. Histoire: a) *Institutions musicales* (Maîtrises d'églises; Conservatoires et Ecoles de musique; Concerts; Théâtres lyriques; Associations musicales diverses, etc.).

b) *Biographie*: compositeurs et librettistes; chanteurs, instrumentistes, etc.; editeurs et imprimeurs célèbres (principales publications; journaux de musique); facteurs d'instruments de musique; industries se rapportant à la musique.

c) *Evénements historiques* ne rentrant pas dans la biographie (Premières auditions d'œuvres célèbres; festivals; jubilés, etc.).

d) *Monuments divers*: statues, conservatoires, théâtres, au point de vue de la construction et de l'agencement; bibliothèques et collections diverses (instruments, autographes), avec indication de leurs pièces rares ou intéressantes.

III. Epoque contemporaine; indiquant, avec la même division que pour l'Histoire, l'état actuel du pays ou lieu étudié: population, institutions (professeurs, etc.), journaux de musique; éditeurs, facteurs d'instruments de musique: importance de leur commerce (importation, exportation, etc.). Récentes manifestations musicales; institutions musicales diverses, etc.

IV. Bibliographie.

Ce plan est certainement très incomplet, et ne prétend en aucune façon être définitif; mais j'ai cru bon de le soumettre aux membres si nombreux et si divers de l'*Internationale Musikgesellschaft*. Par son essence même, notre Société me semble toute désignée pour mener à bien un pareil travail qui, rédigé d'après un plan uniforme, voire en plusieurs langues (la chose importe assez peu en l'occurrence), serait susceptible de rendre les plus grands services aux chercheurs de tous les pays. La partie bibliographique, par conséquent, devrait être des plus complètes; ce qui

permettrait. en certains cas, plus de brièveté, par le renvoi à un ouvrage bien fait sur tel ou tel point.

A un certain point de vue, pour l'époque contemporaine par exemple, ce recueil ressemblerait, mais en beaucoup plus résumé, à une publication comme les *Musiker-Kalender* qui paraissent chaque année, indiquant toutes les ressources musicales d'une ville ou d'un pays.

Il me semble inutile d'insister plus longuement sur ce projet de dictionnaire, géographique ou topographique, de l'histoire musicale, dont j'ai exposé l'économie comme je la concevais; projet qui, j'ose l'espérer, intéressera les membres de notre Société et provoquera peut-être les observations de quelques-uns [1]).

Paris. **J.-G. Prod'homme.**

Bayreuth 1902.

Wer die Bayreuther Festspiele eines Jahrganges grundlegend besprechen will, muß eigentlich mehrere Vorstellungen jedes einzelnen Werkes hören. Das hat seinen Grund darin, daß die meisten Partien, die größten und wichtigsten wenigstens, mit 2 verschiedenen Vertretern besetzt sind, die von einer zur anderen Vorstellung alternieren. So hat jede Beurteilung der Festspiele, die nach nur einmaligem Hören der Werke stattfindet — meistenteils wird das Urteil nach dem ersten Vorstellungscyclus gefällt — etwas Lückenhaftes, wenn auch der langjährige Besucher Bayreuths nach seinen früheren Erfahrungen sich ganz gut ein Bild der Gesamtleistung konstruieren kann. Ich will nun versuchen, nach den 6 ersten Vorstellungen, die ich gehört habe, mit Hinzunahme eigener früherer Erfahrungen und Benutzung von Urteilen, die mir über die späteren Tage gemacht wurden, ein Bild der Aufführungen dieses Jahres zu geben.

Eines hat Bayreuth meines Erachtens in diesem Jahre glänzend bewiesen: daß es absolut konkurrenzlos ist. Gerade diesmal mußte man auf den Eindruck der Festspiele besonders gespannt sein, weil seit dem letzten Jahre im Münchner Prinzregenten-Theater eine, wie es allgemein schien, nicht zu unterschätzende Konkurrenz für die Bayreuther Aufführungen entstanden war. Darüber, daß vor der Entstehung dieses mit Benutzung aller Bayreuther Bau-Erfahrungen konstruirten Theaters keine Bühne der Welt

1) Wie sehr wir diesem Plane beipflichten, wird man daraus erkennen, daß wir bereits vor mehreren Jahren dem Herausgeber der bekannten Reise-Handbücher C. Baedeker den Vorschlag machten, eine ähnliche Sorgfalt, wie sie diese vortrefflichen Reiseführer den bildenden Künsten zuwenden, auch den musikalischen Gegenständen zu teil werden zu lassen. Diese Verrückung des Rahmens seiner Bücher schien aber Herrn Baedeker nicht thunlich. Für den viel-reisenden Musiker und Musikforscher würde ein solches Reisebuch für die musikalische Welt, wenn handlich und wissenschaftlich zuverlässig, gewiß sehr nützlich sein. Die Redaktion.

mit der Bayreuther Bühne konkurrieren konnte, war sich ja jeder Kenner der fränkischen Wagnerstadt längst klar. Das liegt eben an der von allen anderen Bühnen sich so gewaltig unterscheidenden Anlage des Orchester- und Zuschauer-Raumes. Namentlich das verdeckte Orchester mit seinem wunderbaren Klang bildete von jeher die nicht nachzumachende *pièce de résistance* der Bayreuther Bühne. Man sah eben nicht so sehr in dem ganzen Wesen der Aufführungen als vor allem in den ausgezeichneten akustischen Verhältnissen des Hauses das für Bayreuth Ausschlaggebende. Nun entstand in dem Prinzregenten-Theater eine Bühne, die sich nicht nur alle architektonischen Vorteile des Bayreuther Hauses zu Nutze machte, sondern auch, wie es allgemein hieß, in bühnentechnischer Beziehung das Unerhörteste bieten sollte, das je dagewesen: man brauchte ja hier nur an den Namen Lautenschläger[1] zu denken, um Bayreuth endgültig übertrumpft zu glauben. So machte auch ich im vergangenen September einige Tage in der Isarstadt Rast, um einige Vorstellungen im neuen Theater anzuhören. Ich habe mich nicht vormittags in Galerien herumgetrieben, wie viele Besucher, die den Vorteil des Prinzregenten-Theaters vor Bayreuth darin erblicken, dass man in der großen Kunststadt München, im Gegensatz zu Bayreuth, wo die Sehenswürdigkeiten in einem Tage abgethan sind, die freie Zeit nutzbringender anwenden kann. Nein, ich versuchte, ebenso frei von anderen Gedanken und konzentriert auf das Kunstwerk, wie es in Bayreuth ganz von selbst der Fall ist, die Vorstellungen anzuhören. Diese machten einen sehr guten Eindruck, das ist nicht zu leugnen; an Abgerundetheit im ganzen wie an den Einzelleistungen konnte man seine Freude haben. Der Orchesterklang, obwohl den Bayreuths nicht ganz erreichend, ist doch in seiner Art sehr vollkommen, zudem das Haus elegant und bequem eingerichtet. Aber trotz allem, die weihevolle Stimmung, die ich von Bayreuth her kannte, wollte hier nicht aufkommen. Woran dies lag, darüber konnte ich mir damals nicht recht klar werden; erst jetzt in Bayreuth habe ich klar gefühlt, was hier unnachahmlich ist und was hauptsächlich den Gegensatz zwischen den Münchnern und Bayreuther Festspielen ausmacht.

Dieser eine große Unterschied, der aber meiner Ansicht nach für das Urteil über die beiden Wagnerbühnen ausschlaggebend ist, liegt nicht in der mehr oder minder großen Trefflichkeit der beiderseitigen Aufführungen. Ich glaube sicher, daß München, dem ja die gleichen Mittel und Kräfte zur Verfügung stehen, in diesem Punkte Bayreuth gleichkommen kann. Aber das eine wird in München — überhaupt in jeder Großstadt — selten zu erzielen sein, was in der fränkischen Wagnerstadt immer vorhanden ist: die absolute Konzentration nicht auf das aufzuführende Kunstwerk allein, sondern auf den Gedanken Wagners. In dieser kleinen Stadt giebt es zur Zeit der Festspiele thatsächlich nur einen Gedanken: der heißt Richard Wagner. Ob man oben auf dem Festspielhügel, ob man unten in der Stadt oder in der reizvollen Umgebung weilt, überall existiert nur die gleiche Ideenverbindung. Es mag vielleicht übertrieben scheinen, aber ich persönlich habe in den Tagen meines diesjährigen Bayreuther Aufenthalts immer das Gefühl gehabt, als ob dieses In-sich-Aufnehmen der Wagner-Stimmung der eigentliche Hauptzweck des hiesigen Aufenthaltes sei und das Hinaufgehen auf den Festspielhügel, resp. das Anhören der Vorstellungen eben nur die logische Folge dieser

1) Der bekannte Münchner Maschinerie-Direktor, Erfinder der Drehbühne u. s. w.

in sich aufgenommenen Stimmung darstelle. Das heißt mit anderen Worten: Bayreuth erscheint mir als ein Mekka aller derjenigen, die sich mit dem Entwicklungs- und Gedankengang des großen Meisters beschäftigen. Natürlich kann diese Stimmung nur anhalten, wenn die Vorstellungen in einer ihr adäquaten Vollendung dargeboten werden. Aber das ist in den letzten Jahren doch ganz besonders der Fall gewesen.

Der Gesamteindruck der sechs ersten Vorstellungen — ich hörte zuerst Holländer und Parsival, dann nach eintägiger Ruhepause die vier Ringabende — war hervorragend und meiner Meinung nach noch größer als der der ersten Vorstellungen des Vorjahres, wo ja bekanntlich die gleichen Werke aufgeführt wurden. Den Höhepunkt im Verlauf der sechs Tage bildeten die Aufführungen der Walküre und des Siegfried, die in einer Vollendung geboten wurden, die kaum glaubhaft schien. An diese beiden schließt sich nahezu gleich gut der Fliegende Holländer an, den ich wohl neben den beiden angeführten gleichwertig nennen dürfte, hätte ich nicht die erste, sondern die zweite Aufführung gehört. In der ersten Aufführung des Werkes stand nämlich der Darsteller des Erik nicht auf der Höhe der übrigen durchweg glänzenden Leistungen, während die zweite Vorstellung, wie ich höre, durch die Mitwirkung von Ernst Kraus als Erik sich ganz hervorragend gestaltet haben soll. Immerhin kann ich nach der von mir gehörten ersten Aufführung das eine ruhig behaupten, daß die Aufführung des Holländers in der hier jetzt durchgeführten Darbietung in einem einzigen Akt den bemerkenswertesten Fortschritt bildet, den die Festspiele im Verlaufe der letzten Jahre gemacht haben. Ja, ich kann der Bemerkung eines bekannten Kritikers nur beistimmen, der den Ausspruch that, daß, wer den Fliegenden Holländer in Bayreuth nicht gehört habe, denselben überhaupt nicht kenne.

Was die drei noch nicht genannten Vorstellungen des Parsival, des Rheingolds und der Götterdämmerung betrifft, so wurden auch sie alle drei in ausgezeichneter Darstellung geboten. Aber die Höhe der vorgenannten Tage erklommen diese Darbietungen doch nicht, da den Gesamteindruck jedesmal ein Darsteller störte, der gar nicht zu dem übrigen so glänzenden Ensemble passen wollte. Mußte man bei dem sonst so ausgezeichneten Reichmann (Amfortas) mit Bedauern eine starke Indisposition erkennen, so hatte man immerhin kein Recht, über falsche Besetzung der Partie zu klagen. (Darüber, ob der mit Recht berühmte Sänger in den späteren Parsival-Vorstellungen sich besser bewährte als in dieser ersten, habe ich nichts mehr vernommen, doch dürfte es wohl anzunehmen sein.) Aber wenn man auch über die falsche Besetzung des Fasolt noch hinwegsehen könnte, so gehört doch die Thatsache, daß ein absoluter Bühnen-Anfänger, der, wie man allgemein hörte, noch nie auf der Bühne gestanden haben soll, die schwierige Partie des Hagen, noch dazu als einziger Vertreter, übernehmen darf, unbedingt zu den Unbegreiflichkeiten.

Es ist leider nicht das erste Mal, daß eine derartige Überschätzung einer Kraft hier in Bayreuth stattgefunden hat. Ich erinnere mich mit Wehmut des Götterdämmerungstages aus dem ersten Ring-Cyclus des Jahres 1896, wo der damals im absoluten Anfängerstadium stehende Burgstaller — inzwischen hat er sich ja sehr gut entwickelt — den Siegfried sang. Ich habe an kleinen Stadttheatern noch keinen schlechteren Siegfried gehört, als dies damals in Bayreuth der Fall war. Glaubt man denn in Bayreuth, daß die Stilbildungsschule im stande sei, Darsteller soweit ausbilden zu können,

daß die notwendigen Jahre der Bühnenroutine überflüssig werden? Das ist doch ein unverzeihlicher Irrtum. Und wenn jemand da etwa erwidern wollte, daß gerade Burgstaller jetzt so hervorragend geworden sei, — sein Können wird übrigens, wenn er sich auch sehr herausgemacht hat, doch stark überschätzt, und mit einem Künstler wie Kraus zum Beispiel ist er nicht zu vergleichen — so muß ich bemerken, daß nach dem Willen des großen Gründers der Festspiele die Bayreuther Bühne doch nicht dazu da ist, um begabten Anfängern Gelegenheit zu geben, sich im Laufe der Festspieljahre die nötige Bühnenroutine anzueignen. Der diesjährige Vertreter des Hagen genügte noch dazu stimmlich den Anforderungen der Partie nicht im geringsten, so daß man hier auch daran zweifeln muß, ob sich wenigstens für später eine günstige Entwicklung des Sängers erhoffen läßt. Derartige Vorkommnisse, daß junge, noch höchst unfertige Sänger und Darsteller auf der Bayreuther Bühne sich zeigen dürfen, haben ihren Grund wohl darin, daß man in den leitenden Bayreuther Kreisen die Fähigkeit der sogenannten Stilbildungsschule leider weit überschätzt. Daß sie eine sehr nützliche Einrichtung ist, der mancher Sänger viel und gutes verdankt, daran ist nicht zu zweifeln, aber es ist doch unverzeihlich, glauben zu wollen, daß sie ihren Schülern in Bezug auf Bühnenroutine soviel geben kann, daß dieselben gleich als fertige Darsteller dastehen. Die Bühnenroutine, die sich nur in mehrjähriger, fortwährender Thätigkeit am Theater erwerben läßt, kann der Sänger nie an einer derartigen Ausbildungsschule, ebensowenig wie an irgend einem Konservatorium gewinnen. Ein ähnlicher Fall ist es, wenn auch durch einzelne Erfolge verzeihlicher und verständlicher, wenn man in Bayreuth den Versuch macht, stimmgewaltige Konzertsänger auf die Bühne zu stellen. Ich kenne hier nur einen einzigen Darsteller, der den auf ihn gesetzten Hoffnungen entsprach, Anton van Rooy; alle anderen haben stark enttäuscht. Schon Dr. Felix Kraus, den ich als Konzertsänger überaus hoch einschätze, kann ich nicht als zum Auftreten in Bayreuth für geeignet halten, denn er bleibt bei aller Trefflichkeit seiner gesanglichen Leistung auf der Bühne immer nur der Konzertsänger. Auch die Versuche mit anderen bekannten Konzertgrößen schlugen alle fehl: Namen wie Sistermans und Johanna Dietz verschwanden bald wieder von der Bayreuther Bildfläche. Wahrlich, in diesen Versuchen erblicke doch niemand ein erzieherisches Verdienst Bayreuths. Das ist anderswo zu finden; ich komme noch darauf zu sprechen.

Es ist im höchsten Grade bedauerlich, daß man sich in Bayreuth hinsichtlich obiger Punkte so täuscht und dadurch solche Vorkommnisse mit unterlaufen. Daß am Theater selbst der Kundigste Irrtümern ausgesetzt ist, weiß jeder, der dessen Betrieb nur einigermaßen kennt. Aber Fälle wie im Jahre 1896 mit der Siegfried- und jetzt mit der Hagen-Besetzung bleiben doch allen vernünftig urteilenden Besuchern absolut unverständlich. Sollte sich denn wirklich auf den deutschen Bühnen zur Zeit kein guter Hagen finden lassen? Das wäre doch sehr merkwürdig. — Nun schließe aber niemand aus dieser meiner längeren Auseinandersetzung mit solchen Schwächen Bayreuths, daß durch derartige vereinzelte Vorkommnisse der Gesamteindruck der Festspiele wesentlich herabgedrückt werde. Das ist nicht der Fall. Verschwindet das doch als Kleinigkeit in der Menge des Guten, was dort geboten wird. Aber bedauerlich bleibt es trotzdem, daß nicht alles auf gleicher Höhe geboten werden kann.

Betrachten wir uns nun einmal die solistischen Leistungen. Das Be-

deutendste unter den Darstellern des Nibelungenringes, wie überhaupt des ganzen ersten sechstägigen Cyclus' — nach allem, was ich später noch hörte, war es die höchststehendste Leistung im Verlauf der ganzen Festspiele — bot unstreitig Anton van Rooy mit seiner Wiedergabe des Wotan. Es ist thatsächlich nicht zu glauben, bis zu welcher Höhe sich dieser geniale — hier ist das Wort wirklich angebracht — Sänger und Darsteller emporgerungen hat. Ich habe nicht nur niemals einen solchen Wotan gesehen, sondern ich wage auch getrost zu behaupten, daß ein besserer Wotan überhaupt noch nicht existiert haben kann. Er war unvergleichlich. Es wäre müßig, auf Einzelheiten näher eingehen zu wollen, alles gelang in gleich vollendeter Weise. Vom ersten Tone an, den der Sänger im Rheingold herausbrachte, vom ersten Schritt an, den der Darsteller auf der Bühne that, stand dieser Wotan im Mittelpunkt des Interesses. Wie noch nie habe ich diesmal in Bayreuth den Nibelungenring als das Drama Wotans empfunden. Dieser Wotan beherrschte durchweg die Situation, man glaubte ihn zu sehen und zu hören, wenn er abwesend nur von den anderen erwähnt wurde.

Auf die Thatsache, diesen Sänger für die Bühne entdeckt und erzogen zu haben, ist man in Bayreuth nicht wenig stolz. Ist er doch derjenige, dessen glänzende Entwicklung für die Richtigkeit der Idee, Konzertsänger für die Bühne zu gewinnen, zeugen soll. Aber ich finde, gerade der Umstand, daß der Versuch bis jetzt nur ein einziges Mal gelungen ist, giebt zu denken. Ich meine, eine so genial veranlagte Natur, wie sie der holländische Sänger repräsentiert, mußte sich ihren Weg ganz von selbst bahnen, unter allen Umständen. Hier kann ich Bayreuth nicht Erzieherin, sondern nur Helferin nennen. Ich kann wenigstens die Thatsache, daß eine geniale Bühnen-Natur eine Ausnahme zu allen anderen bildet, indem sie gleichsam über die Jahre der Bühnenroutine hinwegspringt, keinesfalls als vollgültiges Zeugnis der schon genannten Bayreuther Idee gelten lassen. Meines Erachtens liegt das große und unstreitbare erzieherische Verdienst Bayreuths in ganz anderer Richtung: es zeigt sich bei solchen Künstlern, die nach den durchgemachten Jahren der Bühnenroutine hierher kommen, um dann erst den letzten Schliff zu empfangen. Wie viele Beispiele lassen sich hier anführen! Um nur gegenwärtig Wirkende zu nennen: was ist hier aus Ernst Kraus zum Beispiel geworden? Und betrachten wir die Höhe, auf der sich Darsteller wie Bertram, Knüpfer, Friedrichs, Briesemeister, die Schumann-Heinck, Gulbranson und Destinn heute bewegen, wie haben diese Künstler sie anders erklommen als unter der letzten Erziehung, die ihnen hier zu teil ward? Ich meine, in diesem Sinne vor allem sollte man von einer Bayreuther Schule sprechen.

Ich habe soeben den Namen eines Künstlers genannt, der mir als größter Zeuge dieses Bayreuther Könnens erscheint, und der nach van Rooy gleich genannt werden muß, Ernst Kraus. Ich kenne zufällig den Entwicklungsgang des Sängers sehr genau. Ich hatte Gelegenheit, sein erstes Auftreten auf der Bühne zu sehen, konnte sein weiteres Werden in Mannheim und später seine ersten Berliner Leistungen genau verfolgen. Er hatte sich in diesen Jahren zu einer ganz achtbaren Höhe emporgearbeitet, aber vollendet waren seine Leistungen doch nie. Ich gestehe sogar, nie geglaubt zu haben, daß er eine Höhe, wie die heutige, je erklimmen könne. Zwei bis drei Jahre sah ich ihn dann nicht, um ihn erst wieder im letzten Jahre als Siegmund hier in Bayreuth zu hören: ich habe da wie vor einem unglaublichen Wunder

gestanden. Hatte ich früher immer das Gefühl, mich einem sehr guten Sänger, aber keiner bedeutenden künstlerischen Persönlichkeit gegenüber zu finden, so hörte ich jetzt einen Künstler, dessen Leistung weder gesanglich noch darstellerisch nur das geringste zu wünschen übrig ließ. Und so war es auch in diesem Jahre mit seinem Siegfried, den ich voll Freude und Staunen zugleich anhörte. Auch sein Erik, den ich ja leider nicht kenne, soll ganz vollendet gewesen sein. Nur hinsichtlich der Aussprache kann seine Leistung noch ein wenig in die Höhe geschraubt werden, und dies ist auch der einzige Grund, weshalb ich ihn nicht neben van Rooy, sondern erst nach diesem nennen kann. Aber er ist sicher der beste lebende Darsteller des Siegfried, Siegmund und Erik.

Nach den beiden Vertretern des Wotan und des Siegfried sind sogleich die Darsteller des Loge (Dr. Briesemeister), des Alberich (Friedrichs) und Mime (Breuer) zu nennen. Friedrichs und Breuer vertreten die beiden Zwerge schon seit 1896 und boten auch diesmal wieder Hervorragendes. Zum Höhepunkt ihrer Leistungen vereinigten sie sich im 2. Akte des Siegfried. Dr. Briesemeister hat seinen Loge, den er jetzt zum dritten Mal hier singt, so in allen Details herausgearbeitet und führt die Partie so einheitlich durch, daß man an der Leistung seine helle Freude haben muß. Wie hier jede einzelne Geste, jede der schnellen, hastigen Bewegungen mit der Musik übereinstimmt, ist geradezu vollendet. Ich habe seit Heinrich Vogl — der Loge war ja eine der besten Leistungen des verstorbenen Münchner Meistersängers — nirgends einen derartigen Vertreter des Feuergottes mehr gehört. Briesemeister, der nach etwa dreijähriger Bühnenthätigkeit nach Bayreuth kam und seitdem eine so bedeutende Höhe erklommen hat, macht der Bayreuther Erziehung alle Ehre.

Eine besondere Überraschung bot mir diesmal Burgstaller als Siegmund. Ich habe bis jetzt nur 1896 seinen vollständig mißglückten Siegfried, sowie im letzten Jahre seinen Erik gehört, der mir den Sänger zwar viel gereifter, aber keineswegs bedeutend erscheinen ließ. So sah ich seinem Siegmund etwas mißtrauisch, und mit bangem Gefühl zugleich dem ersten Akte der Walküre entgegen, weil ich nach der vollendeten Wiedergabe der Partie durch Ernst Kraus im Vorjahre, wo der erste Akt der Walküre die größte Begeisterung hervorrief, für diesmal ein Herabsinken von der Höhe der vorjährigen Wirkung befürchtete. Ich war erstaunt und erfreut zugleich, als das nicht geschah. Zwar erreicht Burgstaller den Berliner Sänger keinesfalls, aber seine Wiedergabe ist immerhin recht bedeutend. Nur gegen den Schluß des ersten Aktes hätte ich ein noch sieghafteres Herausgehen der Stimme gewünscht; auch hüte sich der Sänger vor Übertreibungen im Spiel. Schon das erste Hereinwanken war übertrieben, er kroch förmlich auf dem Boden, unschön war aber vor allem das Stöhnen während des Zwischenspiels, als ihm Sieglinde das Horn reichte. Bayreuther Regie-Intentionen entsprang das gewiß nicht, ich habe das auch noch bei keinem Siegmund bis jetzt gesehen. Es scheint eine eigene Idee des Sängers zu sein, auf deren Ausführung er lieber verzichten sollte. Aber das sind nur Kleinigkeiten, die an der Thatsache, daß wir seinen Siegmund als eine höchst bemerkenswerte Leistung zu betrachten haben, nichts ändern können.

Von den übrigen männlichen Partien des Ringes sei noch der Fafner des Herrn Elmblad und der Donner des Herrn Schütz als ausgezeichnet erwähnt, sowie vor allem der Hunding des Herrn Lohfing. Das war der

beste Hunding, den ich bis jetzt in Bayreuth gesehen habe. Auch Perron machte aus der undankbaren Partie des Gunther, was zu machen war.

Von den weiblichen Partien stand natürlich die Brünnhilde im Mittelpunkte des Interesses. Ellen Gulbranson, die sie schon seit 1896 verkörpert, ist mit der Zeit eine hervorragende Vertreterin der Gestalt geworden. Hier in Bayreuth, wo die Darstellerin drei Tage hinter einander auf der Bühne steht, will es wahrlich viel heißen, wenn sie am letzten Tage noch in ganzer Frische ihres Amtes walten kann. Kommt dazu, wie hier, zu einer prachtvollen Bühnenerscheinung eine äußerst bedeutende dramatische Gestaltungskraft, ein in allen Tonlagen gleichmäßig starkes Organ, so vereinigt sich das alles zu einer Leistnng von packender Größe. Ich will nicht behaupten, daß die Sängerin unübertrefflich wäre, aber sie ist doch jedenfalls eine der stimmgewaltigsten Brünnhilden der Gegenwart.

Nach ihr ist gleich die Sieglinde der Frau Wittich zu nennen. Wie schon im Vorjahre, so bot die Künstlerin auch diesmal eine glänzende, fortreißende Leistung. Zu dem überaus großartigen Gelingen der Walküren-Aufführung trug sie nicht wenig bei. Die übrigen kleineren weiblichen Partien waren alle in guten Händen. Den höchsten Preis muß man Frau Schumann-Heinck zuerkennen, deren Stimme mit jedem Jahre größer und schöner zu werden scheint. Ihre Erda, Norne und Waltraute waren vollendete, kaum zu überbietende Leistungen. Aber auch alle übrigen standen auf nahezu gleicher Höhe. Ich muß mich hier darauf beschränken, nur Namen zu nennen. Ich erwähne die Vertreterin der Fricka und Gutrune, Frau Reuß-Belce, die drei Rheintöchter der Damen Artner, Knüpfer und Metzger, deren erste und dritte mit Frau Schumann-Heinck zusammen auch die Nornen übernommen hatten, den Waldvogel Emmy Destinn's und die Freia Olga Pewny's. Bezüglich der Besetzung der Fricka und Gutrune durch eine und dieselbe Darstellerin dürfte übrigens die Frage aufgeworfen werden, ob es nicht ratsam wäre, die Partien zu trennen, so gut die oben genannte Sängerin auch beide durchführt. Schließlich darf hier, weil von lauter erstklassigen Solistinnen ausgeführt, auch' die Walküren-Scene genannt werden, die ganz vollendet klang. Namentlich die beiden Altistinnen Schumann-Heinck und Ottilie Metzger, traten rühmlichst hervor.

Nicht ganz auf der Höhe der Ring-Einzelleistungen standen die solistischen Darbietungen im Parsival. Jedoch muß ich hier den schon eingangs erwähnten Punkt nochmals betonen, daß ich nur nach der ersten diesjährigen Aufführung des Werkes urteilen kann. Möglicherweise ist Ellen Gulbranson eine bessere Kundry als Frau Wittich, auch Burgstaller ein besserer Parsival als Schmedes; ferner wird Knüpfer, wie ich ihn vom letzten Jahr in Erinnerung habe, der Partie weit mehr gerecht geworden sein als Dr. Kraus. Über dessen Gurnemanz habe ich schon gesprochen: er giebt eine volle Bestätigung meiner oben ausgesprochenen Ansicht, daß es immer ein großes Wagnis bleibt, Konzertsänger auf die Bühne zu verpflanzen. Es war ein halbes Resultat, gesanglich war die Leistung sehr gut, aber schauspielerisch reichte sie nicht aus. Es thut mir leid, über einen so sympathischen Künstler dies Urteil fällen zu müssen. Schmedes, der die Titelpartie sang, gestaltete gerade im Gegensatz zu ihm die Figur schauspielerisch hervorragend, auch gesanglich hatte er große Momente; aber zu einem vollen Genuß der Leistung konnte man infolge seines gaumigen Tones und seiner nicht einwandfreien Aussprache kaum kommen. Frau Wittich ist als Kundry

recht gut, ohne jedoch die Partie ganz zu erschöpfen. Ihr fehlt jene höchste dramatische Steigerungskraft, die nötig ist, um die Verführungs- und Fluch-Scene wirksam zu gestalten. Wenigstens erreicht sie hier frühere Darstellerinnen, wie die Brema oder Ternina, nicht. Konnten also schon diese drei Darsteller ihre Partien nicht ganz erschöpfen, so wollte der Amfortas Reichmann's, der ja sonst als sehr gut bekannt ist, infolge Indisposition des Sängers gar nicht geraten[1]. Dagegen war ausgezeichnet und ganz an seinem Platze Schütz als Klingsor. Wie die anderen sechs Aufführungen des Werkes in solistischer Beziehung sich gestalteten, ist natürlich nach dieser ersten Aufführung schwer zu sagen, doch scheinen sie nach mir gemachten Berichten alle besser gewesen zu sein. Nun liegt es aber in der Natur des Parsival, dass den Ausschlag für seine große Wirkung hauptsächlich die Ensemblescenen und das Orchester geben, und da beide Faktoren sich hervorragend verhielten, war der Gesamteindruck dieser ersten Aufführung, obgleich sie in solistischer Beziehung nicht auf voller Höhe stand, doch sehr groß.

Weit bedeutender waren die solistischen Leistungen im Holländer. Einzig die Besetzung des Erik durch Borgmann wollte mir nicht gefallen; nicht als ob der Sänger schlecht gewesen sei, nein, er wollte mir nur den anderen durchweg vollendeten Einzelleistungen gegenüber nicht als gleichwertig erscheinen. Die Aufführungen, in denen Kraus den Erik sang, scheinen nach allem, was man hört, den Stempel der unbedingten Vollendung getragen zu haben, so daß ich sehr bedaure, der zweiten Vorstellung nicht beigewohnt zu haben. Die Titelrolle, die ich im letzten Jahre von van Rooy, der sie auch diesmal in späteren Aufführungen sang, hervorragend verkörpert hörte, fand einen gleichwertigen Vertreter in Theodor Bertram. Auf der gleichen Höhe der Vollkommenheit zeigten sich Emmy Destinn als Senta und Knüpfer als Daland, denen sich in der kleinen Partie der Mary Frau Schumann-Heinck gleichwertig zugesellte. Auch der Steuermann des Herrn Brozel war recht gut und fügte sich vorteilhaft in das Ensemble hinein. Borgmann indes stellte den Erik viel zu weichlich und läppisch hin; das war alles andere eher als ein norwegischer Jäger. Als schmachtender Liebhaber darf der Erik nun einmal nicht dargestellt werden. So kam das für die Handlung so überaus wichtige Duett zwischen Senta und Erik nicht zu der ihr gebührenden Wirkung. Aber der darauf folgende Schluß des zweiten Aktes war geradezu grandios. Bertram, die Destinn, dazu Knüpfer, das werde ich so schnell nicht vergessen.

Die Chorscenen des Holländers — somit komme ich auf die glänzendsten Punkte der Bayreuther Spiele: Chor, Orchester und scenischen Apparat zu sprechen — waren unübertrefflich, das muß man gehört haben, um es zu begreifen. Die Matrosenscene im ersten Akt, das Spinnerlied im zweiten und die große Chorscene im dritten Akt sind mir unvergeßlich. Aber auf gleicher Höhe hielt sich der Chor auch an allen übrigen Tagen: der Männerchor der Götterdämmerung bot einen hervorragenden Klang, die Gralscenen, die Blumenmädchenscene gerieten glänzend. Aber das ist ja längst bekannt: der Chor versagt in Bayreuth nie.

Ebenso das Orchester. Dessen Unübertrefflichkeit versteht sich schon ganz von selbst. Es ist schwer zu sagen, unter welchem Dirigenten besser ge-

1) Nach Abschluß meiner Abhandlung höre ich noch, daß in der letzten Parsifal-Vorstellung Perron-Dresden den Amfortas mit gutem Gelingen gesungen hat.

spielt wird, ob unter Mottl, Dr. Muck oder Richter. Ich kann hier nur betonen, daß alle drei Dirigenten ihrem Rufe wieder alle Ehre machten, und daß Orchester und Bühne sich unter ihrem führenden Stab zu glänzenden Gesamtleistungen zusammenfanden. Siegfried Wagner, der den zweiten Ring-Cyclus dirigierte, habe ich in Bayreuth nie dirigieren hören, kann seine Leistung daher nicht beurteilen. Doch versteht es sich ja von selbst, daß man ihn als Dirigent nicht neben diese drei Meister stellen darf. Zudem hat er meines Wissens die von ihm dirigierten Ring-Vorstellungen nur einfach durchgeschlagen, denn die Proben leitete immer Richter, so daß also von einer Dirigententhätigkeit in vollem Sinne des Wortes keine Rede sein kann. Die Frage, ob es überhaupt im Interesse der Aufführungen liegt, daß der zweite Ring-Cyclus nicht von demselben Dirigenten geleitet wird wie der erste, ist übrigens schwerlich mit »ja« zu beantworten.

Ein unstreitiges Verdienst scheint sich dagegen Siegfried Wagner auf dem Gebiete der Regie erworben zu haben. Wenn die Inscenierung des Holländers thatsächlich nach seinen Intentionen besorgt wurde, so ist das ein Beweis einer großen Befähigung. Inwieweit er bei der Inscenierung der übrigen Werke beteiligt ist, konnte ich nicht erfahren, der eigentliche Bühnenleiter ist ja Julius Kniese, in dem die Festspiele eine hervorragende Kraft besitzen. Die Inscenierung aller sechs Abende war, abgesehen von Kleinigkeiten, die ihren Grund wohl in der noch nicht genügend entwickelten Bühnentechnik besitzen — so ist z. B. das Problem der Schlußscene der Götterdämmerung technisch noch ungelöst — ganz hervorragend. Namentlich in Wolkenzügen und dergleichen (ich denke hier z. B. an den dritten Akt des Holländers, den 2. und 3. Akt der Walküre, den Anfang des 3. Aktes im Siegfried) leistet die Bayreuther Bühne ganz Vollendetes. Auch das Ankommen des Geisterschiffes im Holländer ist hier als besonders gelungen zu erwähnen.

So weit meine Ausführungen. Ich habe mit Tadel nicht gespart, wo ich das für nötig hielt, aber ich hoffe, auch klar dargethan zu haben, daß die Lichtpunkte das gesamte Bild derart überstrahlen, daß das Vorhandensein einzelner Schattenpunkte kaum störend empfunden wird. Wer mit dem Gang des Theaterapparats einigermaßen vertraut ist, weiß ja auch, was dazu gehört, Aufführungen in unbedingter Vollendung zu gestalten. Und wenn in einem Festspieljahr, wie das jetzt der Fall war, neben Aufführungen, die thatsächlich unübertrefflich genannt werden müssen, die übrigen sich auf einem ebenfalls äußerst hohen Niveau bewegen, so darf man mit dem Gesamtresultat schon zufrieden sein. Versteht es Bayreuth — und das wollen wir hoffen — sich auf dieser Höhe zu halten, ja vielleicht einzelnes noch zu verbessern, so bleibt es ohne Konkurrenz. Denn die äußeren Bedingungen, unter denen die Festspiele in Scene gehen, sind eben weit besser und schöner, als in irgend einem Theater der Welt.

Berlin. **Albert Mayer-Reinach.**

The London Opera Season.

The eleven weeks' season of opera which came to an end on 28th July 1902 at Covent Garden has not been characterized by any remarkable features. In the absence of a State or Municipal subsidy, the management naturally has in the first place to consider what music will pay to perform, and what singers will attract the public and please the subscribers; while artistic and educational considerations are either entirely neglected, or are regarded as of secondary importance. Such are the conditions under which opera is given in London during the season, and if they are kept in mind some apparently curious results of the statistics of the past season will be easily accounted for. The operas performed (counting fragments of works as whole performances) have been twenty-three in number. The list is as follows: —

Gounod,	Roméo et Juliette,	7 performances.
Wagner,	Lohengrin,	5 -
Wagner,	Tannhäuser,	5 -
Wagner,	Tristan,	5 -
Gounod,	Faust,	5 -
Bizet,	Carmen,	5 -
Verdi,	Rigoletto,	5 -
Verdi,	Aïda,	4 -
Puccini,	La Bohème,	4 -
Wagner,	Die Meistersinger,	3 -
Wagner,	Siegfried,	3 -
Massenet,	Manon,	3 -
Donizetti,	Lucia di Lammermoor,	3 -
Mascagni,	Cavalleria Rusticana,	3 -
Leoncavallo,	Pagliacci,	3 -
Mozart,	Don Giovanni,	2 -
Wagner,	Die Walküre,	2 -
Verdi,	La Traviata,	2 -
Donizetti,	L' Elisir d' Amore,	2 -
Bunning,	La Princesse Osra,	2 -
Smyth,	Der Wald,	2 -
Rossini,	Il Barbiere di Seviglia (Act II),	1 -
Humperdinck,	Hänsel und Gretel (Act II),	1 -

It is possible to prove anything by statistics, and from the above list one might say that, judging from the number of his works performed, Wagner was the most popular composer (23 performances), followed longo intervallo by Gounod (12), Verdi (11), Bizet and Donizetti (5), Puccini (4), Massenet, Leoncavallo and Mascagni (3), Mozart, Bunning and Smyth (2), and Rossini and Humperdinck ($^1/_2$). Or looking at the figures from the point of view of nationality, Italy would head the list with 27 performances, Germany would follow with 26, France would come next with 20, and England would make a beggarly fourth with only 4. But all these statistics are to some extent misleading; Mozart's "Don Giovanni" and the two works by English composers having been produced quite at the end of the season, when their power of attraction from a money point of view could

hardly be gauged. Moreover the intelligent interest in opera in London is so small that it is not possible to draw any conclusion as to public taste by the number of times a work is performed. Any regular opera-goer must be convinced by personal observation that it is not music which attracts a large audience to Covent Garden, but the singers; and the apparent revival of a taste for Italian operas is wholly due to the fact that during the past season the chief stars have been Mme Melba and Signor Caruso, the former of whom sang solely in French and Italian works and the latter in Italian alone.

Mme Melba, though her repertory seems every year to become smaller, has sung 15 times, and has maintained her position as the greatest favourite with the public. Signor Caruso, though he is decidedly unattractive as an actor, has been the only newcomer to achieve a very decided success. He has appeared no less than 23 times, and the beauty of his voice, combined with his good singing, has won for him a place in the esteem of that large section of the public which looks upon opera as an agreeable and fashionable way of spending the evening. Of the other principal artists Mme Calvé has been heard very seldom, and only in familiar parts; Mme Suzanne Adams has sung 17 times, fully sustaining her reputation as a painstaking and useful artist; M. Saléza has sung 15 times, with rather variable success; Frau Lohse, in spite of a voice which is not very good in quality, has won (in 13 appearances) considerable favour by her charming demeanour and excellent acting; and Mme Nordica, who has also sung 13 times, has borne the brunt of the Wagnerian operas, acting and singing in her usual faultless, if uninspired, style.

Besides these principal artists, mention must be made of Miss Mary Garden, a Scotch soprano, who has only been seen in "Manon" and "La Princesse Osra". Her voice is not very agreeable, but she possesses the rare gift of temperament, which, combined with a charming presence and considerable histrionic power, has made her performances remarkably interesting. In Italian music requiring brilliancy of execution, Mlle Regina Pacini has appeared with success; Fräulein Fritzi Scheff has returned with increased volume of voice; Mme Litvinne, Miss Susan Strong and Mme Brema made a few appearances, chiefly in Wagnerian rôles; as did also Fräulein Dönges and Fräulein Fremstad, both new-comers, the last-named of whom created a favourable impression both as a singer and as an actress. Mme Sobrino has been useful in minor characters; and Mme Kirkby Lunn's fine voice has been of great value in the parts of Ortrud, Brangäne, and Amneris.

The performances of Wagner's operas, which took place chiefly during the first weeks of the season, were interfered with by the long indisposition of M. Van Dyck, and the absence of any first-rate tenor for such parts as Lohengrin, Tannhäuser and Tristan. The management seems to have counted on the success of Herr Pennarini and Herr Kraemer Helm, neither of whom had been previously heard here; but unfortunately the latter proved unequal to so large a theatre as Covent Garden, and the former, though he is a good actor and an intelligent artist, is possessed of a vocal method which did not commend itself to English tastes. A far better artist, Herr Kraus, came too late to be of much use. M. Van Dyck was only heard in German, and the tenor-parts in the French operas

were chiefly divided between M. Saléza, M. Savignac, and M. Maréchal; the last-named of whom can hardly be said on the whole to have sustained in London the reputation he enjoys at the Paris Opéra-Comique. The Baritones and Basses were the strongest part of the company. In the parts of Wotan, Sachs, Telramund and Kurwenal, Herr Van Rooy repeated familiar successes. M. Renaud, M. Plançon, Herr Klopfer, Mr. Bispham and Herr Blass, were also heard in German works. In Italian and French operas, besides MM. Renaud and Plançon, Signor Scotti, M. Gilibert, M. Seveilhac, M. Journet and that admirable buffo Signor Pini Corsi, made up a particularly talented group of artists.

The Chorus has been generally better in the lighter work required by the French and Italian performances, than in such operas as "Tannhäuser" and "Lohengrin": in which latter however it improved as the season went on. The orchestra has been by no means so good as in past years; hardly perhaps a matter for surprise, considering the incessant work entailed by performances on every night of the week, not to mention the labour of daily rehearsals. The German works were conducted by Herr Lohse, the French by M. Flon and M. Messager, and the Italian by Signor Mancinelli. Special emphasis was laid at the beginning of the season on the new scenery which had been painted for several operas, including "Tannhäuser", "Lohengrin", and "Tristan". For this the management is entitled to praise. The mounting of the last-mentioned work was especially good; but in "Tannhäuser", though the scenery is an improvement upon anything that has been seen at Covent Garden in past years, the libretto was completely disregarded in the First Act by the introduction of a brilliant sunlit scene in the interior of the Venusberg! It is in matters such as these that the absence of artistic feeling and knowledge is so often felt, and nowhere was it more apparent than in "Don Giovanni", which was played with an extraordinary collection of scenery from the most incongruous operas; "Tannhäuser", "Lohengrin", "Tristan", "Carmen", and "La Princesse Osra", all being drawn upon for a mounting which displayed a most discreditable absence of respect for Mozart's immortal masterpiece. In the important matter of stage-lighting, there has been a great improvement.

London. **W. Barclay Squire.**

"La Princesse Osra" and "Der Wald".

One principle is the natural fact, which will become plainer as the world grows older, that music seemingly of human composition only is in fact attached to localities, and dependent on soil and climate; nor is this less so, because that which makes the distinctions between music indigenous here and there is found on analysis to be nothing but what is technically called harmony. Another principle is that the human agent through which such products find expression, is able to issue them either by force of race and heredity, or through scarcely sensible contact with perceptional surroundings, or again through mere mimeticism; and here all the work

finally adjudged best comes from the first impulse, while what the world infallibly in the long run pronounces weakest comes from the third impulse. But two adjacent principles never run parallel; and rather always intertwine spiral-fashion, so as to obscure one another. Therefore the principles abovenamed, though true and fundamental, will not always be conspicuous, and one may even well be mistaken for the other. In the plain prose which follows, may these general reflections furnish some guiding clue!

Anthony Hope, properly Anthony Hope Hawkins (1863—) of the family of Judge Hawkins (Baron Brampton), was a Marlborough schoolboy, a Balliol Scholar (Oxford), taking First Class in "Moderations" and "Greats", President of the Oxford Union debating society, and finally from 1887 a practising barrister. In 1894 he put a hook in the nose of the London Society Behemoth by some entirely foolish, and therefore it is to be hoped entirely satirical, "Dolly Dialogues"; and thereby became renowned. Two years afterwards he wrote a really pretty fantasy, compounded in style of the nursery-story, the Boccacio novel, and a modern society pasquinade, called "The Heart of the Princess Osra", in 9 tales. Osra, guileless, tenderhearted, wayward, vertiginous, is the extremely attractive and youthful daughter of the king of Strelzau, perhaps to be found in the atlas of *νεφελοκοκκυγία*. Only to the ninth attack on her heart does she succumb, but in the first she receives a severe shock. This first tale is now made into a French opera libretto, "*La Princesse Osra*", by an inconnu, Maurice Bérenger. The royal father is incensed against a maid-of-honour countess, subdolous or otherwise, who aims at marrying his son. The Princess suggests as solution that Stephen, the young silversmith of the town, be sent for and made to marry the countess out of hand. Stephen on the contrary vehemently protests, as he is already in love with someone else, and he has sworn that "till she whom he loves has refused him thrice" he will not think of any other woman. At last it transpires that he loves no less than the Princess Osra. The king amused tells his daughter to give the three refusals then and there. Stephen has stipulated that till the three refusals are given, he need not marry the countess. The king seeing no danger has assented. Osra thereupon, "Alors, je le refuse", and again "Oui, je le refuse"; but stops short. Why in fact should she hand over her newly-discovered adorer, even if he is only a humble silversmith, to some one else? "A refuser toujours, on rend la vie amère; Deux fois en un seul jour, c'est bien assez, mon père." At this delightful touch curtain falls. Later in the tale, the silversmith defends Osra's reputation at the cost of his life. The beloved one attends his last moments. "Vous êtes là, Madame? . . . . Vous ne m'avez pas refusé trois fois . . . . Je ne vois plus!" This plot suits a short evening. The stagecraft of the adaptation is not very noticeable, but yet for language and cleverness the work is far above the average.

Herbert Bunning, the composer of the opera, whose exact chronological record will be given in another issue, is by race an Englishman, aged 39. Was at school at Harrow, then matriculated at Brasenose (Oxford), then changed to Milit. Coll. Sandhurst, where passed good examinations and became officer in 10th Hussars; after 2 years left Army, and for last 16 years has been engaged in music. It has been said that he has set a French libretto from policy; which is too subtle. He has lived long abroad, and the musical style shown is his own. To have set it to English words

would have been absurd. English words demand English music. He first aimed at Opéra Comique, Paris; then as Messager had come here to manage Covent Garden (II, 341), he attacked London. — The merits of the music are various. To localize it, it is the music of the north Troubadour country (II, 181, 252); of highland Auvergne, with its quaint hill-top castles, and prospect of the Cévennes, Plutarch's *κάμμενα ὄρη*, as sung by George Sand in her "Marquis de Villemer". It is Auvergnat as distinguished from Parisian, and if sung to Italian words some of it might even pass for Lombardic (I, 384). It is greatly akin to the Pays Romande music (II, 138; III, 459) of Jaques-Dalcroze (see London "Musician" 16 June 1897, and "Musical Standard" 8 January 1898). Celtic French is its clear basis. There is a rich melodic and harmonic beauty coming straight from the heart, there are themes worthy of any modern composer, there is abundance of figuration in the orchestra. Osra's music is all charming. Specially perhaps the theme to which she enters, to which Stephen dies, and which runs through the whole; and her taunting "Il méprise de tout cœur". Stephen's opening ballad, of which he sings a verse and a quarter, is worthy the age of Ronsard ("Pour prendre la ville de Strelzau"); his confession "Ce fut un jour divin" is beautiful. The choruses are well built, and on good subjects (students' Polychronum, Noël, or Vivat, "A la recousse"; their Madrigal, "Belle Nérère"; their Bacchanalian, "Messire Jean Guillot"). The large concerted piece, principals and chorus, the last 10 minutes of Act II, is finely sustained, and really masterly. In the 3 duets of Act III there is natural inspiration, and the whole of the Act is without doubt powerful. — Now unfortunately against all this there are the gravest sins in point of effectiveness. There may be one listener in 100 who is capable of subtracting the orchestration and general tessitura, and hearing actual remainder-music; there is not one in 1000 who can and will thus subtract all nuances of effect. And indeed public music is so constituted. It depends on the completed experience and the last touch. In the first place the orchestration here is very ill-considered. The sustained bass has ere this spoilt good music, and the swash of the pedal-pipes has converted much beauty into dreariness. In all work the handling of the bass comes next after the fabrication of the melodies. But for opera, where all must be moving, the sostenuto double-bass is just murderous. Low tenor wind-instruments too kill voices. And in the stringed accompaniments, however ingenious they be, a prolonged low tessitura must drag down the stage-effect. All these faults exist in present score. Much of the chorus-music also is written, not only with a low-pitched ensemble, but in wide 4-part harmony with low basses; which is no use at all on the stage, especially if accompaniment is already heavy. The individual chorus-parts follow too much the instrumental figure, and are not sufficiently translated to vocal figure. The solo parts are not above reproach. Isolde may after being off the stage for an hour enter with a high A in the loud cry of her mental distress; but why should Osra make her first appearance on the stage on a mezza-voce high F to ask a very ordinary question? Osra's beautiful comedy-song is set appallingly high, and few singers could sing it without grimace, putting aside the acting of the part. Many awkwardnesses might be pointed out in the solo passages. More important are detailed faults in musical construction. This piece is, if ending tragically, still a comedy. But humour in stage-music lies very

little in harmony, only moderately in melody, and chiefly in having no music at all. That is to say, there must be enough "rests" to give the comedian a chance for gesture and acting. Notwithstanding fallacies on the subject, a sustained cantilena can never be humourous. But in scarcely any part of present score is this principle recognized, whence much heaviness. The whole of the plot turns on the two "refusings" in Act II, but Osra sings them almost in duet, and they are barely perceived. Laughter is predominant in Act II, but however good the music, the laughter is mechanical and not that of the stage. It will be inferred from the above balance of remarks, that the music proper of "Osra" did not do itself justice at Covent Garden, which is the simple fact. The voices were smothered throughout by a low tessitura and thick accompaniments, and for success and repetition a revision of the whole score is imperatively necessary. This is said by one who was genuinely thrilled by Bunning's music, and believes that it shows much genius. Between intention and execution there is an eternal gap, and the gap here can well be bridged. Beethoven wholly re-wrote his "Fidelio".

This 3-Act opera was produced at Covent Garden in French on 14th and 18th July, 1902. The cast: — Osra, Garden; Hilda, Maubourg; Stéphane, Maréchal; Prince Henri, Seveilhac; Le Roi, Plançon; Le Fou, Gilibert; Commandant, Dufriche; Le Docteur, Rea; Le Héraut, Earle; Conductor, André Messager. Mary Garden, originally from Aberdeen, then of America, then in Paris, understudied Rioton at the Opéra Comique for Charpentier's "Louise", and one night made her début therein. She is one of the great successes of this last Covent Garden season. In "Osra" she appeared in fastidious loveliness and with heart-breaking costumes, and did vocally everything that could be done with the part. Her intonation is perfect. Maubourg is a little conventional, but a charming actress and singer withal. Maréchal, the sturdy-visaged and muscular young silversmith, was admirable throughout. Plançon sang perfectly (as he always does), and without punning il a des planches; but he has only one manner and set of gestures, and seems to be in no sense a comedian. Gilibert would have been better suited for his part with his own good-natured face, and the maker-up only turned him into a malign person in motley; but with only a small part he ran Maréchal hard for the general effects. The Chorus, driven hither and thither by the stage-manager as Io by the gadfly, went where they were told, but did little acting. They are perpetually attacked for singing out of tune; but this at least is not their fault, and is due to the detestable and unpractical practice of having a sunken orchestra (I, 385). The supporting parts of the orchestra are wholly inaudible on the Covent Garden stage. Messager conducted for the first time at Covent Garden. The composer had nothing to complain of in his reception.

Miss Ethel M. Smyth, author and composer of "*Der Wald*", recals somewhat George Eliot (Mary Ann Cross, née Evans, 1819—1880), who in the commonplace of a summitless canal-country, became in the throng of London the slave of successive men's movements, ranging from politics to philosophy (especially revolutionary movements); and who was eminent without ever attaining the genius of a Brontë. English-women who have done something in music itself heretofore have been: — Charlotte Helen Sainton, née Dolby (1821—1885); Alice Mary Meadows White, née Smith

(1839—1884); Rosalind Frances Ellicott (1857—); Liza Bedford, née Lehmann; Hope Messager, née Temple; Augusta Mary Anne Holmes (1847—). Of these the last-named only has attacked modern opera; and her "Montagne Noire" (Grand Opera, Paris, 1895) had little success. Ethel Smyth has Augusta Holmes only for rival, and is for accomplished musicianship a head and shoulders above the rest. Her chronological record is given elsewhere (Notizen). Like a few other women-composers she unfortunately withholds the first chronological step, birth; but may be guessed at about 42. She is quite English, but about last half of her life has lived in Germany. Was appreciatively mentioned in Tschaikoffsky's "1888 Tour". Supposed to be the lady-composer in E. F. Benson's "Dodo" tale (1893). She is strong-faced and clear-eyed, and writes a fine autograph score. She has always had, and made use of, aristocratic influence. Her orchestral music has been very fitfully made known here, her chamber-music not at all. "Der Wald" was first produced by Muck at Berlin in March last (Dietrich, Hoffmann, Kraus, Mödlinger, Nebe).

The plot of this picture (leaving out of account the frame) seems vaguely founded on German legend, but is slight and not pointed. It has, by the bye, nothing to do with Tschaikoffsky's "Yolanthe" (1893), based on Herz's "King René's Daughter". In the "latter part of the middle ages", a Landgraf's "terrible and beautiful mistress" Iolanthe interferes between the loves of a virtuous wood-cutter and his bride of to-morrow. The virtuous wood-cutter has just celebrated the occasion of his wedding by the highly dangerous and decidedly inopportune act of shooting and bringing into the village, wherewith to hold feast on the morrow, a roebuck the property of the Landgraf. The authoress appears to see no harm in this. "Frei ist der Wald, und frei das Wild: Gott hat sie geschaffen für Jedermann." But the sentiment is apparently in advance of the times in the latter part of the middle ages, and the Landgraf holds another opinion; the deer are his, and to shoot them means death. Iolanthe offers thus to deliver the wood-cutter from his difficulty: — "Wenn mein Dienst Dir jetzt behaget, So folge mir". But he is not base enough to leave his bride thus, and he meets his fate on the spot. The bride falls on the corpse. To judge by the text-matter put into the hands of the audience, authoress had not made up her mind whether this was a swoon or death; as Wagner only latterly made up his mind what to do with the Walhalla gods. Certainly it is doubtful whether any healthy young peasant-woman of the latter part of the middle ages would be able to quit life so easily. The bride's last words on the stage (according to the libretto) are a defiance to Iolanthe, "Gesiegt hat die Liebe, Die Liebe und der Tod"; which as a retort is good, but as a settlement of moral accounts is dubious. There is, by the bye, a pedlar with a bear. There is a song how the wood-cutter had to fell many and mighty trees in order to reach his betrothed, such being apparently the state of the forest-thoroughfares in the latter part of the middle ages. Then the father-in-law is highly nervous about the approach of Iolanthe, "Kein Jüngling sicher vor ihrer Lust, Vor ihrer wilden unbänd'gen Lust"; on which one of the newspapers remarks that the age of each and every male member of the Covent Garden chorus mitigated the danger. — But this is the picture, and there still remains the frame; for the authoress gives a mundane story to wrap it (whether as first thought or afterthought) in philosophy.

The opera opens and closes with a "vision of spirits of the wood sacrificing in a glade to Pan"; and the authoress is good enough to inform the bride and the audience that "there has been no tragedy, the feverish importance that human joys and sorrows assume is an illusion". Now it is needless to say that Europe still holds to Christian practicality, and has by no means given itself up to Pantheistic abstraction-processes, whether of Schopenhauer or Buddha; and that it does not regard the doctrine of ῥεῖ τὰ πάντα as any guide whatever for human action. The philosophy of the play therefore is incongruous; or, if taken seriously, offensive. — Only for two reasons is this foolish libretto so much dwelt upon. First, the authoress, instead of wisely leaving its details in nubibus, has insisted on them in a circulated English leaflet. Secondly, there is in the whole such a large infusion of mimeticism as to court opposition. The bear is Siegfried. The heroic tree-cutting is Siegfried. The rebel attitude is Siegfried. The "triumph of love and death" is Tristan and Isolde. The philosophizing is vague Götterdämmerung. One may take things from a great mind; the same repeated as a vaguely assimilated shibboleth infallibly have an irritating effect.

The music-analysis of "Der Wald" is easy. Undoubtedly a great technical advance on "Fantasio" (1898), still more on the Mass (1893). In orchestration Ethel Smyth now puts herself at the head of all compatriots of her sex, probably at the head of her sex. The accompaniments are throughout quite admirable. Her seizure of dramatico-musical effects is immediate. The chorus is well written for. The solo parts moderately well. In the earlier section of the work some themes attract attention. The music goes on in steady stream, and is never at a loss. But to pass beyond this to questions of general style or creativeness is to condemn the work, for in these in fact it is entirely (if cleverly) hollow. The listener hears some indeterminate introductory bars, if anything mid-Victorian English. He is then for the super-natural element transported to Vienna, with the inevitable "Schicksalslied", which salient Brahms-point seems to fascinate all Brahms-copiers beyond escape. Then a transparent imitation of some music in Brahms op. 61. Then fête-music which goes back to Saxony, with Weber and Marschner; though this is probably the most original segment of the work. At Iolanthe's horn, the music suddenly leaps again to Bavaria and Munich; and to be plain the opera from this point onwards (about 60 minutes out of 80) is one of of the dreariest specimens of pseudo-Wagner ever presented to an audience on a first-class occasion. The interruption by a not original Ave Maria fragment, and an invocation to the Forest which is pure Humperdinck, do not alter this proposition. The Wagner harmonies appear one after the other and without cessation, and sometimes even a "Ring" motive occurs. There is a toy by which one enters a dark dome, and on the table passes in shadow but in active motion the whole of the real outside surrounding world. The image on the table is this opera, painted to the life, but by reflection only. Mimeticism will never call down the moon from its sphere, nor cause the cold-blooded snake to burst in the field.

This one-Act half-programme work was presented at Covent Garden in German on 18th and 24th July 1902. The cast: — Röschen, Lohse; Iolanthe, Fremstadt; Heinrich, Pennarini; Peter, Klopfer; Rudolf, Bispham; Hausirer, Blass; Conductor, Lohse. Frau Lohse, née Kratz of Vienna,

pupil of Frau Ehrl, made début as Mignon in Strasbourg; she is pretty, and without demonstrativeness a good actress; she made the best of a part which often gave her an impossible number of words against the bar, and was otherwise not grateful. Frl. Fremstad is an exceedingly fine mezzo-soprano, and as the beautiful villainess carried the whole piece on her shoulders, singing and acting. Bispham played with great skill a weak superfluous character. The wood-cutter still further resembled Siegfried when heard through the tones of Pennarini, these having that sweet nasal bleating quality which remains uniform in all circumstances. At some 8 band-rehearsals Lohse had to perform Heraclean labours with very ill-prepared band-parts. The mounting was superb. The scenes of pre-historic nymphs and hamadryads, with lights out before and behind, and only fitful flicker on the Pan altar, were the best presented there for a long time. The transformations smooth and rapid. Undoubtedly under the activities of F. Neilson (I, 378, 385) Covent Garden is making great scenic progress. Royal princesses attended rehearsal (without precedent), and performance. The recalls were hearty, and the composer (dressed in an "Empire-gown" of silver-grey satin) devoted much attention to curtseying to the Royal box. No doubt this piece was a very great success with the audience, and as such amply justified its selection by the management.

To *compare these two operas* is inevitable; they were even performed in one evening. The plot of the one is real human nature, of the other stage human nature with metaphysics. But the latter is a poor compound. The simplest human interest, even Siebenkäs and Lenette, or the Grandfather and Nelly Trent, makes a better play than metaphysics. The music of the one opera is homogeneous, of the other heterogeneous. The music of the one is the naturalness of an individual, of the other the imitation of several individuals. In point of effectiveness the case is, as above indicated, reversed. The composer of the one has hardly done technical justice to his music in a single point, the composer of the other has not missed a single point that was possible. But then, while technical revision may transform the former, the latter cannot get beyond where it is. It is better to have too much ballast to jettison than too little hydrogen. — In one respect both operas are disappointing. Neither have anything whatever to do with our native art. The localization of the one is Celtic France, of the other (if replica work can be localized) is a mixture of Vienna, Dresden, and Munich. For our own native operatic development, we are waiting, — and yet working. The last forward step was Stanford's "Much Ado about Nothing", treated in these columns in July 1901 (II, 338). We are confident. "For while the tired waves, vainly breaking, Seem here no painful inch to gain, Far back, through creeks and inlets making, Comes silent, flooding in, the main."

London. **Charles Maclean.**

Vorlesungen über Musik.

Vorlesungen über Musikwissenschaft und Musik an Universitäten im Wintersemester 1902.[1]

Basel. K. Nef: Beethoven, 1 Stunde. Harmonielehre, 1 St. Musikgeschichtliche Übungen, 1—2 St.

Berlin. Fleischer: Musikgeschichte vom Mittelalter an, 3 St. Musikwissenschaftliche Übungen, 2 St. Geschichte der Klaviermusik, 1 St. — Wolf: Mensuralnotation, 2 St. Musica practica des Bartolomeo Ramis de Pareia, 1 St. Evangelische Kirchenmusik, 1 St. — Bellermann: Musik der alten Griechen, 1 St. Übungen im Kontrapunkt, 1 St. — Friedländer: Allgemeine Geschichte der neueren Musik, 1 St. Weber und Schumann, 1 St. Musikwissenschaftliche Übungen, 2 St.

Bern. Heß-Rüetschi: Harmonielehre, 2 St. Kontrapunkt, 2 St. Geschichte der Musik, 3 St.

Bonn. Wolff: Geschichte des Violinspiels im 17. und 18. Jahrhundert, 1 St. Unterricht im Orgelspiel, Harmonielehre, 1 St.

Breslau. Bohn: Harmonielehre, II. Teil, 2 St. Orgelunterricht, 2 St. — Filke: Die Gesangsübungen des St. Caecilien-Chores finden jeden Freitag, Abends 1/2 8 Uhr, im theologischen Convict statt. Gesangsübungen des gemischten Chores, 2 St.

Freiburg i. Br. Hoppe: Harmonielehre für Anfänger und Vorgerückte, 1 St. Elementar-Instrumentationslehre mit Partiturbeispielen in Form von Einzelunterricht für Anfänger. Ensembleübungen für Streichinstrumentalisten, Klavierspieler und Holzbläser. Kursus im Klavierspiel: Spezialkurse für Technik in Form von Einzelunterricht. Einführung des Virgil-Technikklavieres durch Vortrag und Demonstrationen (für Teilnehmer an diesem Kurs Übungsinstrument im Kollegiengebäude). Kursus im Orgelpedalspiel. Kursus im Harmoniumspiel.

Göttingen. Freiberg: Ensemblespiel, 1 St. Unterricht im Violin-, Klavier- und Orgelspiel; Harmonielehre, 2 St.

Heidelberg. Wolfrum: Eine musikhistorische Vorlesung, 1 St. Harmonielehre in zwei Abteilungen, 2 St. Kontrapunkt, 1 St. Orgelspiel (nach Vereinbarung).

Kiel. Stange: Harmonielehre, 1 St. Liturgische Übungen, 1 St. Akademischer Gesangverein.

Leipzig. Kretzschmar: Geschichte der Sinfonie, 3 St. Musikwissenschaftliche Übungen, 2 St. Liturgische Übungen für die Mitglieder des homiletischen Seminars, 1 St. — Riemann: Die Musik des klassischen Altertums, 2 St. Musikalische Rhythmik, 1 St. Geschichte der Notenschrift, 1 St. Historische Kammermusik-Übungen, 2 St. — Prüfer: Franz Liszt, sein Leben und seine Werke, 2 St. Lektüre ausgewählter Kapitel aus Johann Mattheson's Schrift »Grundlagen einer Ehrenpforte«, 2 St.

Rostock. Thierfelder: Harmonielehre, 2 St. Geschichte der Liturgie in musikalischer Beziehung, 1 St. Liturgische Übungen, 2 St. Leitung der Übungen des akademischen Gesangvereins, 2 St.

Strafsburg. Jacobsthal: Geschichte der Oper, 2 St. Übungen in der musikalischen Komposition, Leitung des akademischen Gesangvereins, 2 St.

---

1) Um weitere Mitteilungen zu dieser Rubrik bittet Die Redaktion.

Nachrichten von Lehranstalten und Vereinen.

(Übersendung von Jahresberichten u. dgl. erwünscht.)

Berlin. Nach dem kürzlich erschienenen Bericht des *Stern'schen Konservatoriums* über das 52. Schuljahr 1901/1902 betrug die Gesamtzahl der im abgelaufenen Schuljahr unterrichteten Schüler 726 gegen 684 im Vorjahre. Im Seminar wurden 9 Schülerinnen und Schüler für den Lehrberuf vorbereitet. Über die Geschichte der Musik hielt Herr Dr. Leopold Schmidt im Saale des Konservatoriums 37 Vorlesungen; ebenso sprach Herr Dr. med. J. Katzenstein über Physiologie und Hygiene der Stimme in 37 Vorlesungen. Während des verflossenen Schuljahres fanden unter Leitung des Herrn Max Loewengard Sonderkurse in Harmonielehre, Kontrapunkt, Kanon und Fuge statt, welche von insgesamt 61 Schülern besucht wurden. Es wurden 26 Übungsabende im Saale des Konservatoriums abgehalten. Ferner fanden 5 öffentliche Schüler-Aufführungen im Beethoven-Saal, 5 Vorspieltage der Klasse des Herrn Professor Ernst Jedliczka im Saale des Konservatoriums, 2 dramatische Aufführungen der Schauspiel-Schule im Bühnen-Saale des Konservatoriums respektive im Kleinen Theater (Schall und Rauch), 3 dramatische Aufführungen der Opern-Schule im Bühnen-Saale des Konservatoriums beziehungsweise im Opern-Theater des Westens, Aufführungen der Elementar-Klassen, 5 Lehrer-Vortragsabende im Saale des Konservatoriums und 7 öffentliche Prüfungs-Aufführungen statt.

Karlsruhe i. B. Das *Großherzogliche Konservatorium* hat soeben seinen Jahres-Bericht versandt, aus dem hervorgeht, daß die Anstalt im Schuljahr 1901/1902 von 755 Schülern und Hospitanten besucht wurde. Für das nächste Schuljahr ist die Begründung einer nach allen Seiten hin vollständigen Orchester-Schule in Aussicht genommen, für welche eine Anzahl von Freistellen vergeben werden soll. Herr Hofkapellmeister Alfred Lorentz vom Großherzoglichen Hoftheater hat die Leitung derselben übernommen. Das Großherzogliche Konservatorium veranstaltete im vergangenen Schuljahr 27 Aufführungen, nämlich 16 Vortragsabende im Saale der Anstalt und 11 öffentliche Prüfungen im großen Saale des Museums.

Madrid. Die *Sociedad Filarmónica Madrileña* veröffentlicht soeben einen Bericht über das erste Jahr ihrer Thätigkeit, die ganz besonders auf die Pflege der Beethoven'schen Kammermusik gerichtet ist, der Streichquartette, Trios, Sonaten u. s. w. Seitdem die Gesellschaft sich am 15. Juni 1901 konstituiert hat, hat sie bereits 875 Mitglieder erworben und nicht weniger als 18 Konzerte, sämtlich mit Beethoven'schen Werken, gegeben. Gewöhnlich enthielten die Konzerte 3 Quartette oder andere Werke des Meisters. Als Solisten wurden berufen: MM. Parent, Luquin, Denayer und Baretti für Streichquartett, Melles Thérèse, Suzanne und Marguerite Chaigneau zu den Trios für Klavier, Geige und Violoncell, Eduard Risler für Klavier- und Hugo Heermann (mit Carl Friedberg) für Violin-Sonaten. Die Orchester-Instrumente wurden spanischen Musikern, Professoren des Königlichen Theaters und der Sociedad de Conciertos, übertragen. Vereinnahmt wurden 45732 Pesetas, worunter 1000 Pesetas von der Königin und 500 von der Infantin Doña Isabel. Verausgabt wurden für Administration 5278, für Konzerte 36043, für Musikalien-Bibliothek 608, Mobiliar und andere Bedürfnisse 885 Pesetas. Der Verein steht unter Leitung des Präsidenten Félix Arteta, Sekretär ist Luis Martinez.

München. Die *Königliche Akademie der Tonkunst* versendet ihren 28. Jahres-Bericht (63 Seiten Lexikon-Format), aus welchem man ersieht, daß sie im verflossenen Studienjahre 1901—1902 von insgesamt 328 Schülern und Schülerinnen besucht worden ist. Die Akademie gliedert sich in eine Vorschule (63 Schüler, 33 Schülerinnen), eine höhere weibliche Abteilung (111 Schülerinnen), eine Hochschule (109 Schüler) und eine Chorgesangs-Abteilung (12 Hospitanten). Ausländer aus Nicht-Deutschland gab es darunter 66, besonders aus Österreich-Ungarn (22), Großbritannien (14) und Amerika (10). Elevinnen und Eleven werden getrennt unterrichtet außer in den Ensemble-

Übungen, der obersten Chorgesangs-Klasse und den Vorlesungen. Unterrichtet wird, außer im Spiel der einzelnen Instrumente, im Gesange und in der Komposition, auch in der Darstellungskunst (Ausbildung der Körperbewegungen bis zur Durchführung einer Rolle), in der Geschichte der Musik (Gluck bis Neuzeit) und in italienischer Sprache. — 20 Schüler und Schülerinnen absolvierten die Abschluß-Prüfung. Der Lehrkörper besteht aus 38 Herren und 2 Damen unter Leitung des Königlichen Hofkapellmeisters Bernhard Stavenhagen, der seit 1. August 1901 an Stelle des früheren Direktors und General-Intendanten der Hofmusik Karl Freiherr von Perfall getreten ist. Neu eingetreten sind in den Lehrkörper: Professor Martin Krause und Paula Fischer für Klavier, Anton Beer-Walbrunn für Theorie, Frau Bianca Bianchi für Gesang. In den Ruhestand trat und starb wenige Wochen später Geheimrat Dr. Josef Rheinberger. Das neue Studienjahr beginnt mit den Prüfungen am 16. und 17. September 1902.

Regensburg. Das 28. Semester der *Kirchenmusik-Schule* (Direktor: Dr. Franz Xaver Haberl) wurde am 13. Juli geschlossen. Bei der Schluß-Feier hielt der H. H. Dom-Dekan Dr. G. Jacob einen Vortrag über die drei erstrebenswerten Endziele des Unterrichts an dieser Anstalt, nämlich: 1) die Kenntnis des einzigen und wahren Prinzips der Kirchenmusik, 2) die Kenntnis des umfangreichen Gebietes der Kirchenmusik, 3) die Kenntnis einer bewährten Praxis der Kirchenmusik. Für das 29. Semester sind die Anmeldungen schon seit Ostern erfolgt und 14 Schüler, darunter 6 Priester, definitiv aufgenommen, so daß nur noch wenige Herren für den sechsmonatlichen Kurs vom 15. Januar bis 15. Juli 1903 zugelassen werden können.

Notizen.

Bayreuth. Der *Allgemeine Richard Wagner-Verein* hielt am 24. Juli seine General-Versammlung ab. Er besteht noch aus 20 Zweigvereinen und 48 Ortsvertretungen mit 1646 Mitgliedern. Die Hälfte der Einnahmen wurde zum Ankaufe von Festspielkarten verwendet.

Berlin. *Volkstümliche Konzerte für Schüler und Schülerinnen der Berliner Schulen* werden für nächsten Winter von privater Seite geplant. Die Anregung dazu ist aus Musikerkreisen gekommen und ist von der Lehrerschaft freundlich aufgenommen worden. Beabsichtigt sind 6–8 Konzerte für Vokal- und Instrumentalmusik, die an den Sonnabend-Nachmittagen von 2—1/25 Uhr in der Philharmonie oder in der Singakademie unter Mitwirkung von Künstlern und guten Chören veranstaltet werden sollen. Die Veranstaltung ist kein geschäftliches Unternehmen, doch läßt es sich nicht durchführen, die Konzerte unentgeltlich zu geben. Man hofft, mit einem Eintrittsgeld von 30 Pf. (einschließlich Programm) die Unkosten decken zu können.

Graz. *Das VI. deutsche Sängerbundesfest*, das vom 26.—30. Juli hier stattfand, ist in jeder Hinsicht als sehr gelungen zu bezeichnen. Seinen Höhepunkt erreichte es in den beiden Hauptaufführungen am dritten und vierten Festtage. Die erste derselben war vorwiegend den Chorwerken mit Orchesterbegleitung, die zweite dem a capella Gesang gewidmet. Der ungefähr 8000 Mann zählende Riesenchor funktionierte lobenswert, besonders wirkungsvoll waren im ersten Konzert der Vortrag der herrlichen Hymne »dem Vaterland« von Hugo Wolf und des schneidigen Landsknechtsliedes von Kienzl. Wagner's Liebesmahl der Apostel, ein Wagnis für jeden zusammengewürfelten Massenchor, machte den Beschluß der ersten Aufführung. Das zweite Konzert wies zwar kein so großartiges Programm auf, stand aber an künstlerischer Bedeutung hinter dem ersten keinesfalls zurück. Mit den Gesamtchören wechselten Einzelvorträge ab. Am ersten Tage traten mit solchen auf: die Bünde von Böhmen,

Niederösterreich. Kärnten, der Wiener Männergesang-Verein, der Schubertbund und der Königsberger Sängerverein, am 2. Tage der Preußische Provinzial-Sängerbund, der Fränkische und der Schwäbische Sängerbund, sowie dessen bedeutendster Faktor, der Stuttgarter Liederkranz. In die Direktion der Gesamtchöre teilten sich die Herren Prof. Kremser (Wien), Ortner (Graz) und Wohlgemuth (Leipzig). Das nächste 1906 stattfindende Sängerbundesfest wird in Breslau abgehalten werden.

Leipzig. Eine wenig bekannte Oper Spohr's gelangte kürzlich im Neuen Theater zur ersten Aufführung: *Die Kreuzfahrer*, welche Spohr als ein Sechzigjähriger 1844 geschrieben hatte. Man will in dem Werke Spuren des Einflusses von R. Wagner's »Holländer« entdeckt haben, den der hessische Hofkapellmeister in Kassel zur Aufführung gebracht hat. Die textliche Neubearbeitung rührt von Mathilde Paar her, die musikalische von Hofkapellmeister Dr. Franz Beier in Kassel, dem Amtsnachfolger Spohr's. Der Erfolg der Aufführung dürfte eine größere Anzahl von Wiederholungen nicht als wahrscheinlich erscheinen lassen.

London. — A. Rosenkranz, compiler of key to available and playable *orchestral repertoire* treated under "Kritische Bücherschau" has in good faith endeavoured to make it all-comprehensive. These are his conclusions as to nationality of orch. composers who have then got into print:

Country	Composers	Works	Overtures	Symphonies	Various Concert Pieces	Miscellaneous Pieces	Marches	String Orchestra
America	13	41	4	4	18	0	11	4
Belgium	41	87	19	5	42	6	7	8
Bohemia	51	148	34	30	50	6	12	16
Denmark	27	85	15	21	34	2	3	10
Finland	2	5	0	1	4	0	0	0
France	256	1242	226	55	489	196	112	164
Germany	649	2324	725	385	484	133	227	370
Great Britain	89	251	62	12	84	31	46	16
Holland	20	50	10	7	20	2	1	10
Hungary	19	137	25	10	50	17	19	16
Italy	69	185	88	5	38	14	7	33
Norway	10	45	2	6	22	3	2	10
Poland	18	27	8	1	9	5	2	2
Russia	53	322	43	33	176	16	12	42
Spain	6	8	0	0	2	3	0	3
Sweden	6	16	2	2	10	0	1	1
Switzerland	8	39	9	11	10	0	5	4
	1337	5012	1272	588	1542	434	467	709

The following is record, as far as at present ascertainable, of *Miss Ethel M. Smyth*, composer of "Der Wald".

Daughter of Maj. Gen. Smyth, R. A., C. B., who fought in Indian Mutiny. About 1881 went to Leipzig, few months at Conservatorium, and shortly afterwards put herself under Freiherr H. von Herzogenberg, then Conductor of the Leipzig Bachverein. Principal works performed: —

January, 1884, Leipzig. String Quintett.
1887, Leipzig. Sonata in A minor, Violin and P. F.
26 April, 1890, Manns's Benefit Concert, Crystal Palace, Serenade in D.
18 October, 1890, Crystal Palace, "Anthony and Cleopatra", Dramatic Overture.
18 January, 1893, Albert Hall, Royal Choral Society, Solemn Mass in D (Barnby).
7 December, 1895, Henschel's Symphony Concerts, String Suite in E.

May, 1898, Weimar. Opera "Fantasio", on Alfred de Musset's story.
10 and 17 February, 1901, Carlsruhe, "Fantasio" revised (Mottl).
March, 1902, Berlin, Royal Opera, "Der Wald", composer's own libretto (Muck).
18 and 24 July, 1902, London, Covent Garden, "Der Wald".

The following were the large orchestral works, and new vocal works, done during late *Philharmonic season:* —

Bedford, Herbert, Contr. Scena, "Summer Dawn" (Clara Butt). — Beethoven, ov. Coriolanus; symphonies, Pastorale and no. 8; P. F. Concerto in E♭ (Harold Bauer); Vn. Concerto (Jan Kubelik). — Bell, W. H., 2 movements from "Mother Carey", sea-pieces (1st. time). — Brahms, Tragic Overture; Vn. Concerto, op. 77 (Franz Ondriçek). — Clutsam, 4 songs "From Turkish Hills" (Kennerley Rumford). — Cowen, "Butterfly's Ball"; Coronation March (1st time). — Dvorák, symph. "New World", op. 95. — Haydn, "Oxford" Symphony, in G. — Henselt, P. F. Concerto in F minor (Emil Sauer). — Mackenzie, ov. "Cricket on the Hearth" (new). — Mendelssohn, ov. "Meeresstille". — Mozart, Air, "O zittere nicht" from Zauberflöte (Mary Münchhoff); Ballet, "Les Petits Riens" (Paris, 1789). — Pitt, Percy, 5 poems for Baritone and orch. (1st time, Ffrangçon Davies). — Rachmaninoff, P. F. Concerto in C minor op. 18 (Basil Sapellnikoff). — Randegger, A., junior, Vn. Concerto in D minor (1st time, Kubelik). — Tschaikoffsky, Capriccio Italien, op. 45; "Pathetic" Symphony; Serenade for strings, op. 48; var. "Thème Rococo". — Wagner, Char-Freitags-Zauber; Kaisermarsch; ov. Meistersinger; Siegfried-Idyll; Walkürenritt. E. G. R.

Without delay (see III, 454), a very small Company, "*Queen's Hall Orchestra, Ld.*", formed under Companies' Acts 1862—1890, to carry on necessary concert-business. Of the 3 directors, the conductor H. J. Wood is one. On 23. Aug. 1902, autumn Promenade Concerts began; 66 daily evening concerts for 11 weeks. — The principal "Promenade" ventures in London have been: — 1838 winter and 1839 autumn, Lyceum, English band à la Musard, cond. Negri. 1839 spring, Crown and Anchor Tavern, French band, cond. Valentino. 1840 winter Drury Lane, and 1841 Lyceum, French band, cond. Musard. 1840—59, Drury Lane, Covent Garden, Her Majesty's, provinces, &c., English band, cond. Julien. 1850, Her Majesty's, "National Concerts", cond. Balfe. 1859 and onwards, Covent Garden, conductors Mellon, Arditi, Hervé, Sullivan, Rivière, &c. 1895, and to date, Queen's Hall, Newman's Promenades, cond. H. J. Wood. — Artistic policy this season bolder than any before. Thus, Tuesdays, Schubert's 8 extant symphonies in order (last so by Aug. Manns at Crystal Palace in 1881), and all Brahms's orchestral pieces; Wednesdays, Tschaikoffsky and 6 symphonies in order; Fridays, Beethoven and 9 symphonies in order. 45 solo-singers, and many instrumental soloists; with great preponderance of English talent. As regards novelties, Bournemouth procedure (II, 88; III, 362) has been re-acting on London. Number this season first time in London will be 35, or 3 per week, thus (the great majority indeed being first time in England): —

Averkamp, symph. ballad "Elaine and Lancelot". Blake, introd. to an Operatic Poem "The Bretwalda". Boughton, Concert-piece. Bruneau, suite "L'Attaque du Moulin". Conus, suite "Scènes Enfantines". Cui, suite no. 4, "A Argenteau". Draeseke, Jubel-Overture. Enna, ov. "Cleopatra". Erkel, ov. "Hunyady Laszlo". Fauré, suite "Pelléas et Mélisande". Franck, var. symphoniques, P. F. et orchestre; also ballet-music "Hulda". Frischen, Mood-picture "Herbstnacht", and Rhenish Scherzo. Gilson, symph. "La Mer". Goetz, ov. "Francesca da Rimini". Holbrooke, suite no. 4. d'Indy, trilogy "Wallenstein" (3 parts). Järnefelt, symph. poem, "Korsholm". Maclean, Grand March "Colonia". Mahler, symphony no. 1. Pitt, Concert-piece. Sibelius, legend "The Swan of Tuonela". Sinding, Vn. Concerto no. 2 in D; also P. F. Concerto in D♭. Smetana, symph. poem "Hakon Jarl". Smyth (Ethel), Dance from "Der Wald". Stcherbatcheff, Tableau Pastorale and Scherzino. Thuille, Romantic Overture. Tschaikoffsky, symph. no. 1 in G minor, "Winter Daydreams"; symph. no. 2 in C minor (Russian); ov. "Der Opritschnik"; dance from the same; overture, march, and entr'acte, "Hamlet". Weingartner, symph. no. 1 in G. R. A. M.

Newcastle-on Tyne. — This town, capital of Northumberland, was the Roman Pons Aelii; then deserted camp was called by occupying monks Monkchester; then William Rufus (1087—1100) built castle in Norman style and called it Newcastle. Its

modern docks put it in touch with Scandinavia, and the town has much music. Following is *record* for last few months: —

Chamber Music Society, founded 1880. At 98th Concert, Bohemian String Quartett (leader Hoffmann); Beethoven, op. 18, no. 4; Schubert, op. 29, in A minor; Adagio, from Dvorák quartett, op. 34; Scherzo from Borodine quartett in D major. At 99th Concert, Cologne String Quartett (leader Willy Hess); Beethoven, op. 59, no. 3; Dvorák, quartett op. 96, on American negro melodies; Beethoven, Sonata Appassionata; Scarlatti-Tausig, Pastorale. At 100th Concert, Joachim String Quartett; Mendelssohn, op. 12 in E♭; Schumann, op. 41 in A minor; Beethoven, Andante from quartett op. 18 in A major. — Harrison Third Concert. Beethoven, Sonata, Vn. and Piano, op. 12 in E♭; Brahms, op. 108 in D minor (Ysaye and Busoni). — Newcastle Musical Society. At 9th Concert, Schubert, String quintett op. 163, double violoncello. — Miss Hildegard Werner's Concert. Chr. Teilman's violin suite, "Brudefärden i Hardanger"; Grieg's piano sonata, op. 7, in E minor; and W. Peterson-Berger's piano suite "Dans Poem". — Oppenheim Concert. First appearance of newly formed "Newcastle Orchestral Union"; Jadassohn, Serenade for strings and flute. — Postal-Telegraph Choral Society, founded 1895; Gade, cantata "Psyche". — Newcastle Amateur Vocal Society, founded 1875. Mendelssohn, Hymn of Praise. — National Telephone Vocal Society, founded 1898. Sterndale Bennett, "May Queen"; Frederick Bridge, "Ballad of the Clampherdown". — Newcastle and Gateshead Choral Union, with Manchester "Hallé" orchestra. Cowen: — cantata "Sleeping Beauty"; ov. "Butterfly's Ball"; scena, "Dream of Endymion"; cantata, "Ode to the Passions". This founded 1888, the most prominent vocal society in Newcastle and district. — At the Literary and Philosophical Society, W. H. Hadow lately lectured on "Principles of Musical Styles", and Prof. E. Prout on "J. S. Bach's Well-tempered Clavier". The latter lectured at the Tyne Theatre on "Handel's obligations to other composers", illustrated on the piano.

H. W.

August Klughardt, geb. 30. November 1847 in Cöthen, † 3. August 1902 zu Dessau, Schüler von Blaßmann und Reichel in Dresden, 1873 Hofkapellmeister zu Neustrelitz, 1882 in Dessau, wo er bis zu seinem Tode als Hofkapellmeister lebte. Die Oratorien »Die Zerstörung Jerusalems« und »Judith« zogen in den letzten Jahren die Aufmerksamkeit weiterer Kreise auf Klughardt's kompositorische Begabung. Klughardt war Mitglied der Akademie der Künste in Berlin, erhielt von der Universität Erlangen den Doktor-Titel und wurde vom Herzog von Anhalt zum Hofrat ernannt.

Kritische Bücherschau

der neu-erschienenen Bücher und Schriften über Musik.

Referenten: **E. Euting, O. Fleischer, William Grey, Ch. Maclean, W. Barclay Squire, J. Wolf.**

Barth, Herm. Joh. Seb. Bach. Ein Lebensbild. Berlin, Alfred Schall — VI und 383 S. 8° (mit 11 Bildern). Geh. ℳ 3,50, geb. ℳ 4,50.

Verfasser wird seinem Plane, ein volkstümliches Bild Bach's auf Grund der großen, über ihn vorhandenen Litteratur zu entwerfen, im allgemeinen gerecht. Ein Volksbuch im eigentlichen Sinne ist sein Werk aber nicht. Dazu fehlt ihm die Kraft der Sprache, dazu hat es noch zu viel vom wissenschaftlichen Apparat beibehalten. Das soll aber dem Verfasser nicht zum Vorwurf gemacht werden. Sein Verdienst ist es jedenfalls, der großen Gemeinde der Musikfreunde ein auf gründlicher Kenntnis fußendes, leichter verständliches und infolge des niedrigen Preises leicht zugängliches Werk über Bach beschert zu haben.

J. W.

Bäßler, K. M. Das Zahlen-Notensystem, Alphabet-Notensystem. Zwi-

ckau, Selbstverlag, 1902 — 8 S. gr. 4⁰.

Einer der vielen Vorschläge zur Beseitigung unserer modernen Notenschrift durch eine Zahlen- und Buchstaben-Tonschrift, der nur beweist, daß wir froh sein können, die letzteren überwunden zu haben und zu unseren so vortrefflich übersichtlichen und klaren Linien-Noten durchgedrungen zu sein. Der vorliegende »Verbesserungs«-Versuch ist nichts als ein Zurückgreifen auf die alten Lauten-Tabulaturen: die 12 Halbtöne werden mit Zahlen 1—9 und dazu den Buchstaben *x y z* geschrieben, natürlich bedarf es auch besonderer Oktaven-Unterscheidungszeichen, besonderer Zeitwert-Zeichen u. s. w. — alles Dinge, die sich schon längst durch mehrhundertjährige Praxis als für eine reichere Polyphonie unbrauchbar erwiesen haben. O. F.

Foster, Myles Birket. Anthems and Anthem Composers. London, Novello & Co., 1901. pp. 225, 8vo.

Fuller title is: — "An Essay upon the development of the Anthem from the time of the Reformation to the end of the nineteenth Century. With a complete list of Anthems (in alphabetical order) belonging to each of the four centuries, a Frontispiece, and several rare Portraits, &c." A work which might have been useful if it had been carried out as thoroughly as the title-page promises. Unfortunately it is evidently the result of enthusiasm without special training, either from a literary or from an antiquarian point of view; and though the author's amiability and artlessness go far to disarm criticism, the book is so full of errors of commission and omission, that it cannot be unreservedly praised. The reproductions of portraits of musicians are an interesting feature. Those of Purcell, Gibbons, Greene, Walmisley, S. S. Wesley, and Goss, are especially valuable. W. B. S.

Hrubý, Karl. Peter Tschaikowsky. Eine monographische Studie. (In der Sammlung: Moderne Musiker.) Leipzig, Seemann Nachf., 1902 — 57 S. 8⁰. *M* 1,—. (Mit Porträt.)

Mit Befriedigung legt man die kleine Schrift aus den Händen, die in schneller und fesselnder Weise uns über Leben und Wirken dieses russischen Meisters aufklärt, der allein neben Rubinstein auch in Deutschland weitere Anerkennung gefunden hat. J. W.

Hunnius, Carl. Rudolph von Procházka. Ein deutscher Tondichter Böhmens. Leipzig, Richard Wöpke, 1902 — 102 S. 8⁰.

R. v. Procházka gehört zu den wenigen jüngeren Komponisten — er ist jetzt 38 Jahre alt — welche nicht in Wagner's Spuren wandeln. Sein Vorbild ist besonders in seinen Liedern Robert Franz, über welchen er auch 1894 eine Biographie veröffentlicht hat. Vorliegendes Buch ist weniger eine Lebensbeschreibung, als vielmehr eine Beschreibung der Werke des Freundes des Vf. Ich finde das sehr taktvoll und würdig. Man erkennt aus diesen Schilderungen der einzelnen Lieder, Klavierstücke und Kompositionen größeren Stiles, wie Streichquartette, Variationen für Orchester und Chormusik — sonst ist nur noch eine einaktige Oper zu nennen — deutlich die Wurzeln der Procházka'schen Musik: Schumann, Mendelssohn, Franz, und das Streben des Komponisten nach einer auf dieser Grundlage sich aufbauenden eigenen Individualität. Ob es ihm gelungen ist oder gelingen wird, sich diese zu erringen, läßt sich von dem persönlich fern Stehenden schon deshalb nicht ganz beurteilen, weil bisher von seinen Kompositionen fast nur kleinere Sachen (Lieder, Klavierstücke) veröffentlicht worden sind. O. F.

Illustrierter Almanach zu den Bayreuther Festspielen. Bayreuth, Theodor Oßwald sen., 1902 — 56 S. gr. 8⁰.

Das Heftchen segelt unter falscher Flagge: es will eine Art Handbuch für Besucher Bayreuths und Verehrer Wagner's sein, bringt auch eine kleine Wagner-Bibliographie, im Grunde genommen ist's aber nichts, als ein Buchhändler-Katalog mit Bildern. Die zweite Hälfte hat nicht das mindeste mit Bayreuth und Wagner zu thun. O. F.

Klee, Hans. Theorie der Musik. Bern, Selbstverlag — 123 S. kl. 8⁰.

Ein brauchbarer Leitfaden, welcher kurz über die Grundbegriffe musikalischer Theorie Aufschluß erteilt. Einige Definitionen, wie die von Ton, Kadenz, Oratorium u. s. w. lassen manches an Schärfe vermissen. Die Taktschlagformen entbehren der Klarheit. Bei den Verzierungen sind keineswegs alle allgemein gebräuchlichen Arten aufgeführt. J. W.

Lückhoff, Walter. Über die Entstehung der Instrumente mit durchschlagenden Zungenstimmen und die ersten Anfänge des Harmoniumbaues.

Leipzig, Paul de Wit, 1902 — 15 S. m. Abb. Gr. 4°. ℳ —,75.

Lückhoff hat sich bereits durch verschiedene wertvolle Arbeiten über den Bau des Harmoniums und als Herausgeber der Zeitschrift »Das Harmonium« bekannt gemacht. In der vorliegenden Broschüre untersucht Verfasser an der Hand zeitgenössischer Berichte und noch vorhandener Instrumente hauptsächlich die Frage nach dem eigentlichen Erfinder des Harmoniums. Die reiches geschichtliches Material und eine Menge neuer Gesichtspunkte bietende Arbeit wird durch Abbildungen und treffliche Konstruktions-Zeichnungen historisch bedeutsamer Instrumente (aus dem Museum von Paul de Wit in Leipzig) vervollständigt. E. E.

Mirus, Dr. Adolf. Das Liszt-Museum zu Weimar und seine Erinnerungen. 3. Aufl. auf Grund amtlicher Ermächtigung. Mit Abbildungen der Heimstätten Liszt's und seines Standbildes. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1902 — 81 S. kl. 8°. ℳ 1,—.

Gegenüber der 2. Auflage dieses Führers durch das Liszt-Museum von 1892 ist die vorliegende besonders durch Mitteilungen über den belebten Künstler-Verkehr, der sich auf der Altenburg um Liszt und die Fürstin Sayn-Wittgenstein seit 1847 sammelte, und über den »Neu-Weimar-Verein« erweitert. Das Museum selbst hat im letzten Jahrzehnt nur wenig Zuwachs erhalten; eine Liszt-Büste, von Ezechiel 1878 vollendet, eine der besten nach Liszt's eigenem Ausspruch, eine Widmung Carmen Sylva's, der Königin von Rumänien, ein von Liszt sehr geschätztes Gedicht des Professors Max Koch in Breslau und eine Photographie von Liszt's Mutter aus ihren jüngeren Jahren (von F. Manskopf in Frankfurt a. M. geschenkt) sind die einzigen Neuerwerbungen. Aber in Aussicht steht ein wichtiger Zuwachs: die Liszt-Biographin Lina Ramann hat für ihren Todesfall ihre gesamte Liszt-Bibliothek dem Museum vermacht. O. F.

Moffat, Alfred, und Frank **Kidson.** The Minstrelsy of England. Bayley & Ferguson, London & Glasgow, 1901. pp. 320.

Fuller title is: — "A collection of 200 English Songs with their melodies, popular from the 16th century to the middle of the 18th century. Edited and arranged with Pianoforte accompaniments by Alfred Moffat. Supplemented with historical notes by Frank Kidson". An admirable collection of English songs; by far the most important work of its kind, since the publication of Wm. Chappell's "Popular Music of England" (III, 454) first drew the attention of musicians to a hitherto neglected wealth of national melodies, which has been accumulating in England for upwards of 4 centuries. The present work is the result of wide learning and research, and the bulk of the book consists of songs which have hitherto not been reprinted. The arrangement is rather haphazard, and it is a pity that a chronological system was not adopted, though the notes are so full of information that it is always possible to find out the approximate dates of the songs. The greater part of Alfred Moffat's work has been well done, but in some instances the harmonies with which he has adorned the tunes are unnecessarily modern; the accompaniment of Dowland's "Now, O now, I needs must part", for instance, entirely changes the character of the beautiful old madrigal. Frank Kidson's notes (cf. III, 293) are extremely valuable, and constitute a perfect treasury of information. It is very rarely that anything can be added to what he says; but it may be pointed out that Purcells' "Strike the Viol" first appeared in the Gentleman's Journal for 1694, and the same composer's "I can ne'er forgive" in the second book of the "Banquet of Music" (1688); that the tune of "Fair Hebe" is by Dr. Arne, and first appeared in his "Agreeable Musical Choice" (1752); that the air given to "My mind to me a kingdom is" is not William Byrd's setting; and that the name of the work in which Boyce's "Heart of Oak" first saw the light is "Harlequin's Invasion", and not (as printed three times in the note on p. 252) "Harlequin Invasion". "Southrene" on p. 190 may be a misprint for "Southerne"; but in a future edition it might be added that the "Mr. Cartwright" who wrote the words of H. Lawes's "To a Lady weeping" was William Cartwright (1611–1643), Ben Jonson's "My son Cartwright", and that the "Mr. Frank" of "Swain in Despair" (p. 97) was the German composer J. W. B. Franck, who seems to have been in England at the end of the 17th century. W. B. S.

Morphy, G. Les Luthistes espagnols du XVIe Siècle (Die spanischen Lautenmeister des 16. Jahrhunderts). Mit 5 Tafeln und einem Vorwort von F. A. Gevaert. Französischer Text revidiert von Charles Malherbe, deutsche Übertragung von Hugo Riemann. 2 Bände. Leip-

zig, Breitkopf & Härtel, 1902 — LII, 93 und 252 S. gr. fol. ℳ 15,—.

Das Kapitel der Lautenmusik, das heißt der einen und wichtigeren Hälfte der ältesten Instrumentalmusik, hat die Musikgeschichte nur erst begonnen zu schreiben. Nicht als ob es ganz besondere Schwierigkeiten darböte. Es ist ein von musikwissenschaftlichen Dilettanten aus leicht begreiflichen Gründen ins Publikum ausgesprengter Aberglaube, daß die Lauten-Musikschriften, die Lauten-Tabulaturen, eine Art von Geheimschrift seien, zu deren Entzifferung ein ganz besonders kluger Geist gehöre. Es ist aber damit nicht gar so arg, und ich wundere mich einigermaßen, daß ein Forscher wie Gevaert diesem Aberglauben in seiner Vorrede (Seite VII f.) Vorschub leistet. Gewiß fehlt es hier so wenig an Schwierig- und Willkürlichkeiten, wie überall in der Musikgeschichte; aber die Grundlagen der Entzifferung von Tabulaturen sind so einfach, daß sie mechanisch selbst von wissenschaftlich wenig Unterrichteten gelernt werden können. Der Grund, weshalb bisher ausgedehntere Veröffentlichungen von Lautenmusik nur in geringer Zahl erschienen sind, ist vielmehr ein äußerlicher, nämlich der pekuniäre: es finden sich zu wenig Käufer dafür und deshalb keine Verleger. Wenn diese Schwierigkeit einmal beseitigt, das heißt das rein musikgeschichtliche Interesse ein allgemeineres sein wird, werden solche Veröffentlichungen wie Pilze aus der Erde schießen; man würde nur die schon vorhandenen handschriftlichen Übertragungen aufzugreifen brauchen, um den Markt zu bevölkern, ich selbst könnte mit vielen hunderten von Lautenstücken aller Arten und Zeiten aufwarten. Dadurch wird der Wert der vorliegenden Sammlung nicht verringert. Spanien steht unter den Ländern, die der Instrumentalmusik und besonders den Zupf-Instrumenten im 16. Jahrhundert sorgfältige Pflege angedeihen ließen, obenan; das bezeugen schon die vielen theoretischen Werke über diese Instrumente, wie sie in jener Zeit so ausführlich in anderen Ländern nur sehr selten zu finden sind. Was in Italien, Frankreich und Deutschland damals die Laute war, hieß in Spanien die Vihuela; neben ihr stand fast als gleichberechtigt die Guitarre. Aus neun Sammelwerken für beide Instrumente hat der Verfasser eine Sammlung von Stücken zusammengestellt, die einen ausreichenden Begriff von der hohen Kunst ihres Spieles geben. Das älteste Werk ist 1535 von Luis Milan veröffentlicht; es enthält teils rein instrumentale Werke, teils Gesänge mit Begleitung, unter letzteren besonders auch alte spanische Romanzen, deren Melodien wohl meist aus dem Mittelalter stammen. Ähnlich sind die übrigen Sammlungen beschaffen, sodaß sie zugleich eine nicht verächtliche Quelle mittelalterlicher Volksmusik darstellen. Besonders auffällig ist bei diesen alten epischen Gesängen und den gewiß nicht viel jüngeren Tanzmelodien der ausgeprägte Dur-Charakter und ihr natürlicher Fluß, wie er unserer Volksmelodik noch heute eignet. Daher sind manche dieser Stücke — trotz einzelner archaistischer Seltsamkeiten der Begleitung — auch heute noch bei einem größeren Zuhörerkreis wirksam. Gevaert sieht sogar, wohl mit Recht, in der Sammlung des Milan die Hochblüte einer Kunstgattung, entstanden unter der Mitarbeit mehrerer Generationen vor Milan; er lehnt daher die Meinung, wonach die Lauten-Technik und Tabulatur aus Italien nach Spanien gekommen sei, von sich ab, worin ich ihm ebenfalls beipflichte. Auch mir ist es kein Zweifel, daß Spanien spätestens gleichzeitig mit den Italienern und Niederländern einen hohen Gipfel in Komposition, Gesang und Spiel erklommen hat, und daher ist es aufs freudigste zu begrüßen, daß wir durch Morphy's Sammlung einen Einblick in die früheste instrumentale Kunst Spaniens erhalten, wie ihn uns die Sammlungen von Eslava und Barbieri in vokaler Hinsicht verstattet haben. O. F.

Ottzenn, Curt. Telemann als Opernkomponist. Ein Beitrag zur Geschichte der Hamburger Oper. I. Teil. Berliner Doktor-Dissertation. Berlin, Druck von E. Ebering, 1902 — 33 S. 8⁰.

Auffällig ist es, daß Telemann, der seiner Zeit für viel berühmter galt als sein Zeitgenosse J. S. Bach, bisher noch keinen Biographen gefunden hat. Leicht ist freilich diese Aufgabe nicht, denn es giebt kein Feld der musikalischen Komposition, auf dem sich Telemann nicht mit größtem Erfolge versucht hätte, und dabei geht die Fruchtbarkeit dieses Meisters geradezu ins Ungeheuerliche. Wer über diese Schaffenssumme ein vollgiltiges Urteil fällen will, braucht viele Jahre, um nur erst alle Werke durchzusehen, und noch schwieriger wird das dadurch, daß nur wenig davon gedruckt worden ist. Deshalb hat sich der Verfasser auf einen Ausschnitt von Telemann's Wirken beschränkt, auf die Opern-Thätigkeit dieses letzten bedeutenden Arbeiters am Gebäude der Hamburger Oper, die er gewissermaßen zu Grabe tragen helfen mußte. Neun seiner Opern sind uns erhalten ge-

blieben, aus den Jahren 1721—1729 und 1735 stammend, mit einer Ausnahme (in der Hamburger Stadt-Bibliothek) in der Berliner Königlichen Bibliothek aufbewahrt. Diese geht nun der Verfasser in analysierender Besprechung und chronologischer Ordnung einzeln durch, hebt die sich als ungewöhnlich kennzeichnenden Stellen und Praktiken heraus und zieht schließlich aus diesen Einzel-Studien seine Schlüsse auf die Gesamt-Bedeutung Telemann's als Opern-Komponist. Gedruckt liegt indessen von der ganzen Arbeit hier nur der Anfang vor mit der Besprechung der beiden ersten Opern Telemann's, »Sokrates« und »Sieg der Schönheit« von 1721 und 1722. Das Ganze soll demnächst für sich im Druck erscheinen. O. F.

Pauli, Walther. Joh. Friedr. Reichardt, sein Leben und seine Stellung in der Geschichte des deutschen Liedes. Berliner Doktor-Dissertation. Berlin, E. Ebering, 1902 — 27 S. 8⁰.

Eine Biographie Reichardt's zu unternehmen liegt nur dann Grund vor, wenn man Neues aus Akten, Archiven u. s. w. beizubringen vermag. Das ist hier nicht geschehen, der Verfasser kommt über Reichardt's Selbstbiographie und den von ihm so sehr geschmähten Schletterer nicht wesentlich hinaus. Obgleich die neuen Thatsachen nur spärlich gesät sind, genügte indessen die Arbeit noch den Anforderungen der Universität. O. F.

Peace, A. L. Programme Notes on pieces performed at Organ Recitals in St. George's Hall, Liverpool. London, Novello & Co., 1902. pp. 261, Demy 8vo.

These 475 brief annotations do not pretend to give an exhaustive analysis of the pieces to which they refer, having been originally written for short recital programmes issued on small slips of paper. They are arranged, in volume-form, according to the alphabetical order of the various composers' names; and, as might have been expected, the most useful are those which refer to works by lesser-known composers, e. g. C. E. Horsley, J. Grison, T. Carter, Aug. Ritter, &c. They have been subjected to no sort of editing. Thus in notes on pp. 129—130 on 3 pieces by Krebs, reader is told 3 times that the composer was the favourite pupil of J. S. Bach, who used to say of him, "He is the crab (Krebs) in my brook" (Bach). Similarly as to Morandi pp. 170—72, F. Kuhlau pp. 130—31, G. Merkel pp. 161—63. About Réné-Favarger, Salomé, and many others no details are given. Book contains illustration of the famous organ (over which author presides) in St. George's Hall, Liverpool; and a detailed description of the same is given in an Appendix. Wm. G.

Praetorius, Franz. Die Übernahme der früh-mittelgriechischen Neumen durch die Juden. Ein Nachwort zu meiner Schrift über die Herkunft der hebräischen Accente. Berlin, Reuther und Reichard, 1902 — 22 S. 8⁰.

Eine Antwort auf die Besprechungen des letztgenannten Werkes (vergleiche Zeitschrift II, Seite 143), die Caspar René Gregory in zwei Zeitschriften veröffentlicht hat. Praetorius weist den Widerspruch nach, in welchem sich sein Gegner bewegt. Beide stimmen in der Annahme überein, daß die griechische Kirche der Urzeit an die Rezitation oder den Gesang der Synagoge angeknüpt haben wird (S. 11); sie weichen von einander ab in der Frage, ob die Verwandtschaft der hebräischen Accente mit den früh-mittelgriechischen Neumen, die Praetorius auch nach Gregory's Meinung nachgewiesen hat, auf eine Entlehnung der Juden von den Griechen zurückzuführen ist oder umgekehrt. Daß hierbei Gregory der schwächere Gegner ist, ergiebt sich von vornherein daraus, daß er augenscheinlich den ganz gewaltigen Unterschied zwischen früh und spätmittelgriechischer Tonschrift nicht kennt, der jedem ohne weiteres auffällt, welcher — selbst ohne musikwissenschaftliche Vorbildung — zwei Handschriften beider Arten mit einander vergleicht. Ich für mein bescheiden Teil habe solcher Handschriften zu Dutzenden gesehen, teilweise weise ausgezogen, teilweise sogar vollständig abgeschrieben, kann also wohl mit einiger Sicherheit als richtig bestätigen, wovon Praetorius ausgeht: daß es nämlich ziemlich gleichgiltig ist, ob man eine Handschrift mit den früh-mittelgriechischen Neumen aus dem 12. oder dem 7. Jahrhundert vor sich hat. Für denjenigen, der sich eingehend mit der Materie abgegeben hat, ist damit die Polemik Gregory's großenteils hinfällig geworden, weil es sich ja hier in erster Linie um eine paläographische Frage handelt, die eben auch nur ein gewiegter und mit dem Stoffe vertrauter Paläograph zu beantworten vermag. O. F.

Römer-Neubner, Meta. Quadrat-Noten. Ein neues vereinfachtes Notensystem ohne Schlüssel, ohne

Pausen und Versetzungszeichen (♯, ♭, ×, ♮, ♭♭) **mit nur 12 verschiedenen, periodisch wiederkehrenden Notenbildern. Kronstadt (Ungarn), Wilh. Hiemesch — 35 S. 4⁰ obl. ℳ 2,— (Kronen 2,40).**

Eine Linienschrift mit quadratischen Noten, die für die 12 Halbtonstufen einer Oktave über 6 Linien und deren Zwischenräume verteilt werden. Die enharmonischen Unterschiede, zum Beispiel *his* und *deses* neben *c*, fallen dabei natürlich ebenso weg, wie überhaupt die Versetzungszeichen, es ist eine reine Klaviatur-Tonschrift, nur auf die temperierte Stimmung Bedacht nehmend. Dadurch erhält man für alle verschiedenen Oktaven (und im Grunde genommen auch für alle verschiedenen Tonarten der gleichen Gattung) dasselbe Notenbild. Je länger der Zeitwert, desto länger gezogen wird die Note, sodaß also diese Tonschrift in Wirklichkeit nichts anderes ist, als das Abbild einer bestifteten Walze für mechanische Instrumente (Spieluhren, Drehorgeln, mechanische Klaviere und dergleichen). Es liegt darin gewiß ein Vorteil: derjenige einer handgreiflichen Veranschaulichung der Tonverhältnisse, sodaß Verf. Recht hat, wenn sie behauptet, daß Kinder diese kompakteren Tonbilder schneller fassen (im Geiste wie auf dem Klaviere), als unsere Notenschrift, deren Anschaulichkeit ja ganz gewiß durch die Versetzungszeichen schwer geschädigt wird. Doch dem stehen wieder andere Mängel gegenüber, besonders die notwendige Anwendung verschiedener Farbengebung. Denn die Accentuationen der Töne sollen dabei durch dunklere oder hellere Färbung, die Zeichen von *pp* bis *ff* durch besondere rote, *rit.* und ähnliche durch schwarze Beizeichen zum Ausdruck gebracht werden, ebenso wie das Liniensystem gänzlich unübersichtlich sein würde, wenn sich nicht einige Linien darin durch größere Stärke oder Farbengebung hervorheben würden. Der Gebrauch mehrerer Tinten gehört, wie der von Quadratnoten, zu den Requisiten der mittelalterlichen Tonschriften; beide dienen nicht eben dazu, die Tonschrift flüssiger schreibbar zu machen, wenn sie auch die Tonverhältnisse lesbarer gestalten. Hierin liegt denn auch der wunde Punkt dieser neuen, sonst nicht ganz zu verwerfenden Tonschrift. O. F.

Rosenkranz, A. Novello's Catalogue of Orchestral Music. London, Novello & Co., 1902. pp. 203, small 8vo. 2/6.

Author's prefatorial definition of this Manual or Handbook says that it "contains an almost complete list of the orchestral compositions written by composers of all countries, from Lully and Rameau (1651) up to the present time". What he intends is "w r i t t e n a n d p u b l i s h e d". Fifty such works must be written for one that gets into print. Again, whereas the book is a priced Catalogue, net-pricing the works in 2 columns, (a) Full Score, (b) Parts, a number of works, especially British, appear with blanks under both these heads. Ordinary reader must then assume that these works are not at all published, and that the Catalogue does in fact include some MS. works. But closer examination makes it probable that these entries mean works with string parts in print, and not wind. If that is so, 3rd column should have been opened. It is a pity these defects of definition have occurred. — Works are divided into sections, (1) Overtures, (2) Symphonies, (3) Various Concert Pieces, (4) Miscellaneous Pieces, (5) Marches, (6) String Music. This shows some cross-division between form and medium, and third and fourth heads would apparently have been better clubbed. But music-classification is difficult. There follows alphabetical Index of composers, showing what is published of each under all sections. As a sort of Appendix, British works are brought forward again and repeated separately in a concluding section. Interesting conclusions are made as to nationality of composers (see Notizen). — Issued primarily in the interests of the firm named in title, the work will be highly serviceable to the general reader; i. e. to the conductor, critic, musical connoisseur, &c. C. M.

Schuster, Dr. Heinrich. Julius Epstein. Ein tonkünstlerisches Charakterbild zu seinem 70. Geburtsfeste. Dargestellt von seinem ehemaligen Schüler. Wien, Julius Karolus, 1902 — 21 S. 8⁰ mit Epstein's Bild.

Der Inhalt der Broschüre entspricht durchaus ihrer Titel-Bezeichnung als »tonkünstlerisches Charakterbild«. Biographisches wird wenig geboten, vielmehr der treffliche Klaviermeister als Vertreter des Klassischen im Wiener Konzertleben, besonders als M o z a r t-Spieler *par excellence* dargestellt, der mit seiner runden Technik zugleich einen feinen musikgeschichtlichen Sinn besaß und dem gar viele Klavierwerke B a c h's, M o z a r t's B e e t h o v e n's, S c h u b e r t's und S c h u m a n n's ihr Weiterleben im Repertoire der modernen Konzertisten zu verdanken haben. Aber auch

die Zeitgenossen fanden in Epstein einen unerschrockenen Förderer: Volkmann, Brahms, Ignaz Brüll (sein Schüler), die Sängerin Helene Magnus (jetzt Frau Dr. Hornbostel), seine Schülerin Marcella Sembrich (die er vom Klavierspiel auf den Gesang hinwies) können davon erzählen. Epstein ist einer der wenigen Virtuosen und Klavierlehrer, die den musikwissenschaftlichen Bestrebungen volles Verständnis entgegen gebracht haben und aus der Musikgeschichte ihre Lehren für die Musikpraxis der Gegenwart in echt künstlerischem Sinne zu ziehen wußten. Neben seinem Wirken als Virtuos und Lehrer zeugen dafür auch seine Ausgaben von Klavierwerken Pachelbel's, D. Scarlatti's, Bach's, Mozart's, Schubert's, Mendelssohn's, Thalberg's u. a. O. F.

Storck, Dr. Karl. Joseph Joachim. Eine Studie. (In der Sammlung: Moderne Musiker.) Leipzig, Seemann Nachf. — 41 S. 8⁰ (mit Porträt). *M* 1,—.

Mit wenigen Strichen ist ein lebensvolles Bild des Altmeisters des Violinspiels, unseres Joachim, entworfen. J. W.

Wead, Charles Kasson. Contributions to the History of musical scales. Separat-Abdruck aus dem Bericht des United States National Museum, 1900. Washington, Government Printing Office, 1902 — 45 S. gr. 8⁰ und 9 Tafeln Instrumenten-Abbildungen.

Behandelt in der Einleitung die verschiedenen Entwickelungsstufen von Tonleitern, deren er vier unterscheidet: 1) Die höchst mangelhaften Tonleitern der Urmusik, die nur tierische und Naturlaute enthalten, 2) die der Instrumente, soweit diese mechanisch fähig sind, Skalen zu liefern, 3) die theoretisch-melodischen Leitern der Griechen, Araber, Chinesen, Inder, des Mittelalters u. s. w., 4) die modern-harmonische Tonleiter mit ihren Abarten. Er geht sodann die Tonleitern verschiedener Saiten-Instrumente, Flöten-Arten und Instrumente mit abgestimmten Platten durch und kommt zu folgendem Hauptschlusse: »Das ursprüngliche Prinzip beim Instrumentenbau, das eine Skala ergiebt, ist die Wiederholung von Instrumententeilen, die dem Auge ähnlich erscheinen; die Größe, Zahl und Anordnung dieser Elemente ist unabhängig von dem Umfang der Hand und der technischen Übung des Spielers.« Damit ist für die Stimmung der Instrumente ein außer-musikalisches Gesetz aufgestellt. Die Tonreihen der Instrumente werden als rein zufällige aufgefaßt, sich ergebend aus einer symmetrischen, nur dem ästhetischen Schönheitsgefühl des Auges genügenden Anordnung der verschiedenen Teile der Instrumente (wie Löcher, Bünde, Platten). Daß dies Ergebnis, wenn es wirklich sicher begründet wäre, tief einschneiden würde in die wissenschaftliche Betrachtung der Instrumente, ist klar. Aber an der Begründung fehlt mancherlei; vor allem ist das Beobachtungs-Material des Verfassers nicht ausgedehnt genug, um einen solchen Satz als allgemein giltig hinstellen zu können. Gewiß trifft er für mehrere Instrumente zu, aber keineswegs für alle, ganz besonders nicht für die Mehrzahl europäischer und moderner Instrumente.

O. F.

Eingesandte Musikalien.

Referenten: **O. Fleischer, A. Göttmann, J. Wolf.**

Cefes Edition, Verlag und Eigentum von G. F. Schmidt, Heilbronn.

Kramm, Georg. Johannes. Ouvertüre für großes Orchester. Op. 22. Partitur *M* 6,—. Stimmen *M* 7,50. Dubletten Violine I und II, Viola je *M* —,50. Cello und Baß je *M* —,30.

— Fest bei Herodes; Salome tanzt. Scene für großes Orchester. Op. 23. Partitur *M* 4,50. Stimmen *M* 7,50. Dubletten je *M* —,30.

Von diesen beiden Orchester-Stücken des Düsseldorfer Komponisten G. Kramm ist der Ouvertüre »Johannes« in Bezug auf Erfindung und einheitliche Durcharbeitung der an sich gut gegensätzlich wirkenden Themen der Vorzug zu geben. Die Mischung der verschiedensten Stimmungen,

von der tiefernsten bis zur leidenschaftlichen und sinnlichen, ist ihm nicht übel gelungen, wenn er sich auch im Grunde mit letzterer in den direkten Gegensatz zu seiner der Ouvertüre vorgedruckten Vorrede gesetzt hat. Dort spricht er von der barmherzigen Liebe des Predigers in der Wüste, zeigt aber in seinem zweiten Hauptthema, sowie in dessen weiterer modulatorischer Entfaltung, sowie auch in der Instrumentation, eine solch italienisch-süßliche Sinnlichkeit, die an opernhafter Eindringlichkeit nichts zu wünschen übrig läßt, daß er weit davon entfernt ist, die religiöse Liebe glaubhaft zu machen. Immerhin steckt in dem Werke ein annehmbares Talent, wenn auch der Komponist den Johannes-Stoff weder in der Größe der Erfindung, noch in der polyphonen Ausgestaltung erschöpfend ausdeuten konnte. Georg Kramm ist ein gut gelernter Musiker, der alles weiß, was zum Komponieren für Orchester nötig ist. Er wird immer eine saubere Arbeit liefern, wenn die Kraft seiner Phantasie auch nur für die Verkürzung »Hans«, nicht aber für die Riesengestalt des Täufers ausreicht. Ein gleiches gilt für das »Fest bei Herodes«. Auch dies ist ein nettes Orchester-Stück, in dem der Komponist versucht, eine morgenländische Grundstimmung zu schaffen, ohne aber eine psychologische Vertiefung der Vorgänge charakteristisch zum Ausdruck zu bringen. Bei den Festlichkeiten des Herodes dürfte es wohl kaum so zahm hergegangen sein, wie uns Kramm glauben machen will.

A. G.

Verlag Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Denkmäler deutscher Tonkunst. Erste Folge, 7. Band. Hans Leo Haßler's Werke, 2. Band: Messen für 4 bis 8 Stimmen, herausgegeben von Joseph Auer. Subskriptionspreis ℳ 15,—.

Zu den »Cantiones sacrae für 4—12 Stimmen« von Haßler, die als zweiter Band der Denkmäler von H. Gehrmann herausgegeben wurden, gesellen sich hier des deutschen Palestrina's Messen, so weit sie uns erhalten geblieben sind, acht an der Zahl, die 1599 in Augsburg gedruckt erschienen. Einige derselben wurden schon früher vereinzelt herausgegeben. Missa II von Franz Witt 1882, III von Schrems 1865, V von J. F. Lehner 1878, VIII von C. Proske 1857; eine Analyse aller acht Messen gab Oberhoffer in der Caecilia 1868. Der musikalische Wert der Messen rechtfertigt ihre vorliegende Gesamt-Ausgabe vollauf; noch heute sind sie ihrer Wirkung sicher. Voll Anmut sind die beiden ersten, hoheitsvoll die dritte, herb die vierte, einfach und kindlich fromm die fünfte, sehr beweglich die sechste, und so hat jede ihren eigenen Charakter. Sie stammen vermutlich aus verschiedenen Zeiten des Schaffens des Komponisten; die früheste dürfte Nr. VIII sein, da sie fast ganz in Palestrina'schen Spuren geht, während der Meister sich sonst gar nicht selten stark von den Gesetzen der strengen italienischen Satzweise emanzipiert, wenn er sich z. B., wie in Nr. III, stark in Querständen ergeht, oder sämtliche Stimmen tonmalerisch auf dem Worte *descendit* eine große Sexte sich herabneigen läßt, wie in Nr. VII. Leicht auszuführen sind freilich diese Messen alle nicht, sie verlangen umfängliche Stimmen und einen firmen Chor, dem Synkopen, Querstände und dergleichen keine Schwierigkeiten verursachen; die leichtesten sind noch die fünfte und sechste. Ein entschiedener Übelstand der Neuausgabe im Gebrauche der Versetzungszeichen, den ich schon in der Zeitschrift II, Seite 457 eingehend besprochen habe, wäre besser vermieden worden, nämlich die Beibehaltung der altertümlichen Kreuze und ♭ statt der Aufhebungszeichen. Dieser rein graphische Gebrauch ist kein Heiligtum, dem zu Liebe man die Deutlichkeit der Partitur opfern müßte.

O. F.

Denkmäler deutscher Tonkunst. Erste Folge, 8. und 9. Band. Ignaz Holzbauer's Günther von Schwarzburg, Oper in 3 Akten, herausgeg. von Hermann Kretzschmar. Subskriptionspreis je Band ℳ 15,—.

In den siebziger Jahren des 18. Jahrhunderts war Mannheim ein Vorkämpfer deutschen Kunstlebens. Ähnlich dem Karl August von Weimar hatte sich der Kurfürst Karl Theodor von der Pfalz in den Dienst der musischen Künste gestellt, und vor allem deutsche Kunst war es, deren Entwicklung ihm am Herzen lag. Wenn auch sein Plan der Schaffung eines deutschen Nationaltheaters nicht zur Vollendung kam, in Beziehung auf die Musik gelangen ihm seine edlen Absichten, Mannheim zu einem Centralpunkt Deutschlands zu machen, und Jedermann weiß, wieviel fruchtbringende Anregungen z. B. ein Mozart gerade seinem zweimaligen Mannheimer Aufenthalte zu verdanken hatte. Als Mozart 1777 zum ersten Male nach Mannheim, dem »Paradies der Tonkünstler«, kam, war er Zeuge von einem bedeutsamen Ereignis: eine deutsche Oper von einem deutschen Dichter und einem deutschen Komponisten mit einem

vaterländischen Stoffe auf einem deutschen Theater wurde von deutschen Sängern und Sängerinnen — zum ersten Male wieder nach dem damals schon 40 Jahre toten Hamburger Opernunternehmen und nächst Schweizer's und Wieland's wirkungsloser »Alceste« — vorgeführt. Das war ein kühnes Wagnis in der damaligen Zeit der unbedingten Italiener-Herrschaft. Es wurde denn auch von vielen Seiten scharf kritisiert, Text wie Musik und Ausführung. Monstros nannte Wieland die Oper und wagte nicht frei über sie zu sprechen, die Mannheimer möchtens ihm sonst als Neid und Mißgunst ausdeuten, und selbst Mozart machte seine schlechten Witze über das langwierige Sterben des Helden, den der brave aber schon abgebrauchte Sänger Anton Raaff mit lachendem Munde und einer langen Arie darstellte. Aber trotz alledem schreibt Mozart an seinen Vater: »Die Musik ist sehr schön; die Poesie nicht wert einer solchen Musik. Am meisten wundert mich, daß ein so alter Mann wie Holzbauer noch soviel Geist hat, denn das ist nicht zu glauben, was in der Musik für Feuer ist.« Wir heutigen freilich merken weniger davon. Uns erscheint die Oper musikalisch, trotz allen äußeren Deutschtums, doch als eine italienische, wie alle anderen Opern Holzbauer's; wie im Grunde ihres Wesens auch das Textbuch nur eine schlechte Nachahmung der Poesie Metastasio's, des Klassikers aller italienischen Librettisten, ist. Recitativ und Arienform mit wenigen kurzen chorartigen und instrumentalen Sätzen charakterisieren die Oper in ihrer Architektur, und das häufigste Mittel des Ausdrucks ist noch die Koloratur. Dennoch ist die Ehre, die sie dem schon 66jährigen Komponisten in den deutschen Gauen einbrachte, wohl begründet: Holzbauer ist mit seinem Günther von Schwarzburg einer der bedeutendsten Vorkämpfer der Größe der deutschen Oper, er hat mit den Grund legen helfen zu ihrem Entstehen und ruhmreichen Bestehen; lassen sich doch sogar direkte Einflüsse dieser Oper auf Mozart's »Zauberflöte« nachweisen. Daher gehört auch dieses musikgeschichtlich so wichtige Werk gewiß zu den »Denkmälern deutscher Tonkunst«. Das empfand damals die Mitwelt deutlich, wir werden uns deshalb diesem Empfinden nicht verschließen dürfen, so wenig uns auch, absolut genommen, diese Musik noch zu sagen vermag und eine zweihändige Neuausgabe zu rechtfertigen scheint. Übrigens sind die Ouvertüre und einzelne Stücke auch heute noch wirkungsvoll. In dem Vorworte Kretzschmar's vermisse ich ein näheres Eingehen auf Erstaufführung, die Besetzung der Rollen, eine Skizze des Gedankenganges der Oper und dergleichen Dinge, die für eine schnellere Veranschlagung ihres Wertes nicht ganz überflüssig sein würden. O. F.

Verlag Gebrüder Hug & Co.,
Leipzig und Zürich.

Huber, Hans. Op. 117. Quartett Nr. 2 in E-dur für Pianoforte, Violine, Bratsche und Cello. ℳ 12,— netto.

Programm-Musik. Zu Grunde liegt das Keller'sche Gedicht von dem Pan, der mit der Geige seine Wälder in der alten Weltenweise unterrichtet. Die Form ist freier behandelt, die Technik im großen und ganzen einfach. Ein romantischer und dabei kraftvoller Zug durchweht das ganze Werk, das reich an tonmalerischen Zügen ist. Besonders auf klanglichen Reiz berechnet ist der erste Satz. Im zweiten nimmt das kraftvolle Thema gleich von vornherein unser Interesse in Anspruch. Unverhältnismäßig kurz ist der dritte Satz, besonders interessant die Durchführung im vierten, der sich über ein ausdrucksvolles Thema aufbaut. Das Werk verdient Anerkennung. J. W.

Verlag J. Rieter-Biedermann,
Leipzig.

Brahms, Joh. Ein deutsches Requiem. Op. 45. Orchester-Partitur — 293 S. 8°. Brosch. ℳ 6,—, geb. ℳ 9,—.

Dies deutsche Requiem bildet bekanntlich in der Geschichte des Requiems einen Markstein; echt deutsch ist es, nicht nur seines deutschen Textes halber, sondern vor allem wegen des tiefen Empfindungsgehaltes und des ernsten, erhabenen und doch so innerlich leidenschaftlichen Ausdruckes. Hier merkt man nichts mehr von den oft so äußerlichen Mitteln der Tonmalerei, zu welcher der Text die Komponisten so leicht verleiden kann; Brahms hat in dem Requiem sein Religionsbekenntnis niedergelegt. Es will gründlich studiert werden; die vorliegende handliche Taschen-Ausgabe erleichtert das ungemein. O. F.

Verlag Hermann Schroedel,
Halle a. S.

Model, Otto. 63 Choräle mit bezifferten Bässen zum Gebrauch beim Orgelspiel und im theoretischen Musikunterricht, besonders für Schullehrer-Seminare. 18 S. 4° obl. Op. 9. ℳ 1,20.

Daß das Generalbaßspielen fast ganz

abhanden gekommen ist, wird wohl jeder Einsichtige bedauern. Es ist daher willkommen zu heißen, daß in vorliegendem Büchlein dem Organisten ein Hilfsmittel geboten wird, sich darin zu üben, und zwar so, daß die allzeit brauchbaren Choralmelodien in moderner Harmonisation zu Grunde gelegt werden. O. F.

Süddeutscher Musik-Verlag, G. m. b. H., Straßburg im Elsaß.

Kößler, Hans. Sextett in F-moll für zwei Violinen, zwei Violen, zwei Violoncelli.

Von allen neuen Kammermusikwerken, welche mir während des letzten Jahres zur Beurteilung vorgelegen, erkenne ich dem umfangreichen Streichsextett des Budapester Professor Hans Kößler unbedingt den ersten Rang zu. Der Komponist, der gründlich bei Beethoven und unseren Klassikern überhaupt in die Schule gegangen, zweifellos aber deren Kammermusik von der ersten bis zur letzten Note kennt, zeigt mit diesem Werk ein ebenso tiefes Wissen, wie eine hervorragende Phantasie. Kraftvoll und charakteristisch sind die Themen, welche trotz aller geistvoll gemachten harmonischen und kontrapunktischen Kombinationen sich stets in plastischer Klarheit entfalten und in der instrumentalen Ausgestaltung von einer wohlüberlegten, schönen Klangwirkung gehoben werden. Es ist in seiner ganzen großzügigen Anlage und Ausführung eines der wenigen Werke unter all den Hunderten von Neuerscheinungen, desssen Studium den Musiker mit wahrer Freude erfüllt und das dem Besten, was die letzten 25 Jahre auf dem Gebiete der Kammermusik gebracht haben, an die Seite zu stellen ist. Hier hat die Kritik zu schweigen und nur der Freude Ausdruck zu verleihen, daß der Kammermusik-Literatur wieder einmal ein bedeutendes Kunstwerk von bleibendem Werte geschaffen wurde. A. G.

— Drei ernste Chöre. Partitur *M* 4,—. Stimmen *M* 1,50.

Auch hier ist der Komponist voll und ganz Herr der technischen Mittel. Sein Chorsatz ist von edlem Wohlklang — gleichviel ob er sich acht-, sechs- oder vierstimmig ergeht — der aus dem Stimmungsgehalt der Dichtung heraus dem Wort die accentuale Vertiefung zu geben weiß, welche erst den wahren Wert der Vertonung ausmacht. Kann sich der Gedankeninhalt dieser Chöre auch nicht mit dem des Sextettes messen, so zeigt sich doch auch in diesen Äußerungen seines hervorragenden Wissens der Komponist als ein mit großer und gesunder Phantasie begabter Meister. Die sogenannte »Pietätlosigkeit«, zu der sich Kößler in Bezug auf seine Verallgemeinerung des vom Dichter Gewollten bekennt, ist demjenigen Komponisten gerne zu verzeihen, der musikalisch und geistig soviel zu sagen weiß, wie dieser, dessen Name verdient gemerkt zu werden. A. G.

— Kol Nidre, kritisch revidiert und gesetzt für eine Singstimme mit Klavierbegleitung.

— Dasselbe, nach zahlreichen Ausgaben kritisch revidiert und gesetzt für eine Solostimme mit gemischtem Chor. Part. *M* 3,—.

Das berühmte jüdische Gebet wird überall gesungen, aber auch fast überall anders, und jede Synagoge rühmt sich im Besitze der einzig richtigen Überlieferung zu sein. Der Verfasser hat durch genaue kritische Vergleichung von etwa 20 der verschiedenen Kolnidre-Melodien die Urfassung herzustellen gesucht, ohne freilich zu behaupten, daß er damit allen Wünschen gerecht werden würde. Jedenfalls hat diese Fassung den Vorzug wissenschaftlicher Grundlage für sich. O. F.

— Ungarische Tanzweisen. Original-Kompositionen für Violine und Klavier.

Blech, Leo. Zwei Quartette in oberbayrischer Mundart. Op. 8. Partitur *M* 1,50, Stimmen *M* 2,50.

— Drei Lieder. Op. 9a. *M* 2,50.

— Drei Meisterlieder, frei bearbeitet. Op. 9b. *M* 2,50.

— Albumblatt für Violoncello mit Begleitung des Pianoforte. Op. 10a. *M* 1,50.

— Gavotte für Violoncello mit Begleitung des Pianoforte. Op. 10b. *M* 1,50.

— 10 Kleinigkeiten für Pianoforte vierhändig. Op. 11. 2 Hefte je *M* 1,50.

Der Prager Kapellmeister Leo Blech zeigt sich mit seinen Opera 8, 9, 10 und 11 nicht gerade als eine tiefangelegte Tondichternatur, sondern als ein routinierter Komponist, dem das Komponieren dank seinen großen technischen Fähigkeiten leicht von der Hand geht; der in einem Atemzuge wertvolle und leichter gewogene Gedanken, lustiges und ernstes niederschreiben

kann, niemals aber minderwertiges produzieren wird. Ein Komponist der so lustige Sachen wie die oberbayrischen Quartette, und dann wieder so tiefernste Gesänge wie Op. 9a und zwar jedes in seiner Art so gut zu schreiben vermag, hat auf alle Fälle Anspruch auf unser Interesse. Erstere, »Zwei Verliebte« von Klesheim und »das Grüaberl im Kinn« von Rosegger, mit einem famosen Wohlklang im Satz, treffen die fidele und dabei gemütvolle Grundstimmung ganz allerliebst. Die drei Gesänge für eine höhere Stimme Op. 9a sind wertvolle, von tiefer Empfindung getragene Tondichtungen. Besonders glücklich hat der Komponist die Vertonung des Liedes »Zum Schluß« von Peter Cornelius getroffen. Der zweite Sang ist mir wegen der unnützen und geschmacklosen Textdehnungen, welche sich der Komponist der Melodik des Schlusses wegen gestattete, weniger sympatisch. Op. 9b sind drei Neubearbeitungen, von denen das »Mailied«, Melodie von Neithart von Reuenthal (1225), als sehr gut gelungen bezeichnet werden muss. Auch die Volksmelodie aus dem Jahre 1545, bekannt aus der Reimann'schen Sammlung als »die Linde im Thal«, ist wohlklingend gesetzt, wenn sie auch durch mancherlei Zuthaten Blech's etwas von der volkstümlichen Einfachheit eingebüßt hat. Für eine neue Bearbeitung von J. S. Bach's Todessehnsucht lagen jedoch durchaus keine zwingenden Gründe vor. Op. 10a und b, Albumblatt und Gavotte für Violoncell mit Begleitung des Pianoforte, sind wohlklingende Solostücke. Besonders dürfte das Albumblatt seiner melodischen Dankbarkeit wegen sich viele Freunde erwerben. Nette Sächelchen, nicht ohne instruktiven Wert, sind die 10 Kleinigkeiten für vierhändigen Klaviersatz. A. G.

— Berühmte Gesangsstücke. Begleitung für Orchester eingerichtet. Je ℳ 6,—.

Inhalt: R. Schumann's beiden Grenadiere und C. Loewe's kleiner Haushalt. Diese wirksamen Gesänge mit kleinem Orchester eingerichtet zu sehen, mag manchem Konzertsänger willkommen sein. Die beiden ausgewählten Stücke sind für Orchesterbegleitung auch ganz wohl geeignet, und man kann sich ihrer in der vorliegenden decenten Bearbeitung freuen, wenn auch dadurch mancher Zug in die Lieder gebracht wird, der nur der Phantasie des Instrumentators entsprungen ist. O. F.

Becker, Hugo. Sechs Transcriptionen für Violoncell mit Begleitung des Pianoforte. Einzeln ℳ 1,—. Komplett ℳ 4,—.

Der junge »Süddeutsche Musikverlag«, welcher in den vorherbesprochenen Kompositionen einen guten und in Bezug auf Kößler's Sextett einen geradezu hervorragenden Blick in der Auswahl seiner Verlagsobjekte verrät, hat uns mit der Herausgabe dieser sechs Transkriptionen Becker's eine krasse Enttäuschung bereitet. Oberflächlicher und bequemer konnte Herr Professor Becker in der Auswahl der Stücke, welche schon von allen möglichen Cellisten be- und überarbeitet sind, nicht gut verfahren. Man höre und staune, was das Konzertprogramm des Herausgebers zu erzählen weiß: »Air« von Bach, »Abendlied« von Schumann, »Moment musical« von Schubert, »Adagio« von Tartini, »Andante« von Nardini, und, damit das Maß voll werde, ein Stück aus dem »Adagio« des Schumann'schen Violoncello-Konzerts. Die Überflüssigkeit einer Neuherausgabe dieses Konglomerates abgedroschener Cello-Vortragsstücke, deren Attribut »bewährt« selbst dem jüngsten Kniefiedler bekannt sein dürfte, ergiebt sich für jeden Einsichtigen aus der Aufzählung der »Nummern«. Wenn ein Mann von der Bedeutung Becker's, der auch auf kompositorischem Gebiete wiederholt Beweise eines hübschen Talentes gegeben, das Bedürfnis hat, auch als Herausgeber für die Literatur seines Instrumentes thätig zu sein, so möge er sich befleißigen unbekannteren, historisch interessanten Stücken durch seinen mit Recht berühmten Solistennamen den Weg zur Popularität zu bahnen. Stoff genug ist da; er liegt allerdings nicht so bequem und wohl vorbereitet auf der Straße, wie die obigen Transkriptionen. A. G.

Herzfeld, Victor von. Bunte Reihe. Sechs leichte Stücke für Pianoforte. ℳ 1,50.

Die sehr leichten Stückchen werden die musikalische Kinderwelt sicher gut amüsieren. A. G.

— Ungarische Weisen für Violine mit Begleitung des Pianoforte. 2 Hefte ℳ 3,—.

Leichte Satzweise des begleitenden Klavieres. O. F.

Lewandowsky, Max. Trio, C-moll, für Pianoforte, Violine und Violoncell. ℳ 10,— netto.

— Op. 6, Nr. 3. Drei Gesänge. ℳ 2,—.

Mit der Beherrschung der Harmonielehre und des Kontrapunktes, sowie einiger Gewandtheit im Formalismus läßt sich immer noch kein musikalisches Kunstwerk schaffen. Man muß auch etwas eigenes zu sagen

wissen. Herrn Lewandowsky ist noch nichts derartiges eingefallen, was die Drucklegung seiner Werke berechtigt erscheinen läßt.
A. G.

— Op. 6. Zehn Gesänge. Heft I: 1. Hamerling, Ich darf dich nicht lieben. — 2. Möricke, Das verlassene Mägdlein. — 3. Lenau, Abendlied. Heft II: 4.—7. Anna Ritter, Abendlied; Julinächte; Ich wollt', ich wär' des Sturmes Weib; Das Ringlein sprang entzwei. Jedes Heft *M* 2,—.

Die Lieder zeichnen sich durch hübsche Melodik und ausdrucksvolle Deklamation aus. Die Begleitung ist stimmungsvoll.
J. W.

Verlag Universal-Edition, Aktien-Gesellschaft, Wien.

Schröder, Hermann. 12 Walzer mit einer Coda von W. A. Mozart. Für Piano solo bearbeitet.

Mozart hatte bekanntlich als Hofkompositeur die Aufgabe, für die Hofbälle und Festlichkeiten Tänze zu schreiben, und er hat davon auch eine Unmenge produziert. »Zu viel für das was ich leiste, zu wenig für das, was ich leisten könnte«, sagte er bitter in Bezug auf das kärgliche Gehalt, das ihm diese Stellung einbrachte. Nur die wenigsten von diesen Tänzen sind gedruckt worden. Die hier neu veröffentlichten »deutschen Tänze« oder »Walzer« lagen sogar in doppelter Bearbeitung vor, ein Mal für Klavier und Flöte oder Geige, das andere Mal in Orchesterpartitur, die teilweise recht stark von einander abweichen. Ob es kritisch richtig war, in der vorliegenden Bearbeitung bald diese, bald jene Fassung zu wählen, möchte ich bezweifeln. Die Tänze sind sehr leicht gesetzt und werden Anfängern des Klavierspieles auch wegen einiger programmatischen Sätze Spaß machen. »Der Kanarienvogel« mit seinen schrillen Trillern und die »Schlittenfahrt« mit den Harpeggien der Schellen und dem Postillon-Signale weckt Erinnerungen aus Mozart's Jugendzeit und an die Schlitten- und andere Musik seines Vaters. O. F.

Zeitschriftenschau

zusammengestellt von

Ernst Euting.

Verzeichnis der Abkürzungen siehe Zeitschrift III, Heft 5, S. 211.

Adler, Felix. Bayreuth 1902 — Die Freistatt (München, Gabelsbergerstraße 77) 4, Nr. 31.

—— Ein Vorwort zu den Festspielen im Prinzregententheater — ibid., Nr. 32.

—— Die beiden ersten Meistersinger-Aufführungen im Prinzregententheater zu München — ibid., Nr. 33.

Altmann, Wilhelm. Bruckner's Opernplan — Mk 1, Nr. 22.

Anonym. Mahler's dritte Symphonie — MW 2, Nr. 25.

Anonym. Carl Perron — ibid., Nr. 28 [mit Porträt].

Anonym. Die Stahlkamm-Orgel, ein neues unverstimmbares Instrument nach dem System der Gümbel'schen Saitenorgel — ZfI 22, Nr. 30 [mit Skizze].

Anonym. (Dotted Crotchet). A visit to Christ Church, Oxford — MT Nr. 714 [illustriert].

Anonym. Richard Wagner an Siegfried Lehrs — BB 25, Nr. 7/9.

Anonym, (»un ancien professeur du Conservatoire«). Le Conservatoire national de musique et de déclamation — RHC 2, Nr. 6.

Anonym. Zwei »Documents humains« Beethoven's — MTW 5, Nr. 31/32 f.

Anonym. Die 38. Tonkünstlerversammlung zu Krefeld — Beilage zur Täglichen Rundschau (Berlin) 1902, Nr. 141.

Anonym. Noch einmal Richard Wagner's Stellung zum Christentum — Allgemeine evangelisch-lutherische Kirchenzeitung 1902, Nr. 28.

Anonym. Ein Orgelbau in einem thüringischen Dorfe 1786/1787 — U 59, Nr. 7.

Anonym. Wiener und Berliner Gassenhauer in Wiener Beleuchtung — Die Tonkunst (Berlin, Ernst Janetzke) 6, Nr. 4.

Anonym. Die Anwendung der reichsge-

setzlichen Invaliden-Versicherungspflicht auf Musiklehrer, das Recht dieser Personen auf Selbst- bezw. Weiter-Versicherung sowie die Erlangung der Wohlthaten dieser Versicherung — Allgemeine Musikalische Rundschau (Berlin, Ritterstraße 15) 7, Nr. 29/30 ff.

Anonym. Music in Westminster cathedral — Tablet, 14. Juni 1902.

Anonym. Das 6. Deutsche Sängerbundesfest in Graz — Illustrierte Zeitung (Leipzig, J. J. Weber) Nr. 3084 [illustriert].

Anonym. Triste fin d'un petit-fils de Cherubini — L'Intermédiaire des Chercheurs et Curieux (Paris) 10. Juni 1902.

Anonym. The Wagner Festival at Bayreuth — Lady's Realm (London, Hutchinson) August 1902.

Anonym. (Carl Eitz). Über das Lehrziel des elementaren Gesangunterrichts — Das Tonwort (Eisleben, Carl Eitz) 1902, Nr. 2.

Anonym. Über den Lehrstoff des Gesangunterrichts in der Volksschule — ibid.

Anonym. Grundriß des Lehrplans für die Volksschule nach der Tonwortmethode — ibid.

Anonym. Unpublished Berlioz letters — MN Nr. 597.

Arend, Max. Zur Harmonik Mozart's — BfHK 6, Nr. 8 f.

Arminius, Karl. Zum zweiten Wettsingen um den Kaiserl. Wanderpreis in Frankfurt — Die Tonkunst (Berlin, Ernst Janetzke) 6, Nr. 12.

Avril, René d'. M. J. Guy Ropartz et la musique de Nancy — RHC 2, Nr. 6.

B. Die Gesangsfeste der Märk. Sängerbünde — Die Tonkunst (Berlin, Ernst Janetzke) 6, Nr. 13.

Bache, Constance. The unveiling of the Lizst monument at Weimar — MMR Nr. 380.

Batka, Richard. Deutschböhmische Musik im 16. Jahrhundert — Beilage zur Bohemia (Prag), 18. und 23. Juli 1902.

Bel, Alfred. La Djâzya, chanson arabe — Journal Asiatique (Paris, Ernest Leroux) 1902, Nr. 2 f.

Bellaigue, Camille. Realismus und Idealismus in der Musik (autorisierte Übersetzung von Margarete Toussaint — AMZ 29, Nr. 32/33 ff.

—— Les époques de la musique: La cantate et l'oratorio — Revue des Deux Mondes (Paris, 15, rue de l'Université) 1. August 1902.

Bender, Augusta. Wie es mir mit meiner Oberscheffenzer Volkslieder-Sammlung ergangen ist — DVL 1902, Nr. 4 ff.

Berlekom, Marie Berdenis van. Ein holländischer Liederkomponist (Emile von Brucken-Fock) — DGK 2, Nr. 15/16.

Befsmertny, M. Peter Tschaikowsky und Leo Tolstoi — DMZ 33, Nr. 32.

Bischoff, Arnold. Richard Straußen's »Feuersnot« — DGK 2, Nr. 13/14 ff.

Blaschke, Julius. Wilhelm Wieprecht — DMMZ 24, Nr. 31. [mit Portrait].

—— Lenau's Gedichte in der Musik — NMZ 23, Nr. 7.

—— Lenau und Beethoven — Mk 1, Nr. 22.

Boisard, A. La Troupe Jolicœur — Le Monde Illustré (Paris) 7. Juni 1902.

Bouyer, R. Revue musicale »Tristan et Yseult« — Nouvelle Revue, 15. Juni 1902.

C., W. W. »Der Wald« — MN Nr. 595 [behandelt die Londoner Erst-Aufführung der Oper der Miss Smith].

Case, W. S. Mélodrame — M Nr. 594 [über die Möglichkeit und Berechtigung des Melodramas als Kunstform].

Chamberlain, Houston Stewart. Der Bayreuther Festspielgedanke — Mk 1, Nr. 20/21.

Clouzot, Henri. Les théâtres en province sous la Réstauration — RAD 17, Nr. 8.

Curzon, Henri de. Concours du Conservatoire — GM 48, Nr. 31/32.

—— La précocité des lauréats du Conservatoire — ibid., Nr. 33/34.

Damrosch, Frank. Music and citizenship — The Profession (New York, 11 West 22d Street) Juli 1902 f.

Dietz, Max. Aus der Tonwelt (a. geistliche Vokalmusik, b. Sinfonien aus klassischer Zeit in Orchester-Partitur) — Der Autor (Wien und Leipzig) 1902, Nr. 7 [behandelt neue Ausgaben älterer Werke].

Droste, Carlos. Die neuen Stelzner'schen Streichinstrument »Violotta« und »Cellone« — MW 2, Nr. 25 [illustriert].

—— Mitwirkende der Bayreuther Festspiele 1902 — Leipziger Illustrierte Zeitung (J. J. Weber) Nr. 3082 [illustriert].

—— Instrumentalistinnen der Gegenwart — ibid., Nr. 3083 [illustriert].

—— Die Mitwirkenden der Wagner-Festspiele in München — ibid., Nr. 3085 [mit Portraits].

Duthoit, P. Le chant des »Rosati de Flandre« — Revue Septentrionale, Juni 1902.

E., F. G. Samuel Wesley (1766—1837) — MT Nr. 714.

Egidi, Arthur. Gespräche mit Nietzsche im Parsifaljahr 1882 — Mk 1, Nr. 20/21.

Ergo, Em. Jets over de Natuurtonen (Hoorn-cyfer-philosophie) — WvM 9, Nr. 31 f.

Francke, F. W. Die neue Orgel in der Rektoratkirche »St. Petrus« in Köln-Ehrenfeld — GBo 19, Nr. 7.

Fr-nn, A. »Der Corregidor« von Hugo Wolf in Graz — NMZ 23, Nr. 16.

Fuchs, G. Das volkstümliche Element im altdeutschen Passions- und Osterspiel — Protestantische Monatshefte 6, Nr. 7.
Glachant, Paul. Victor Hugo et la musique — RHC 2, Nr. 7f.
Glover, H. Our relations with music and art — Parent's Review (London, 26, Victoria Street) August 1902.
Göhler, G. Die Wagner-Frage — Die Zukunft (Berlin) 10, Nr. 42/43.
Golther, Wolfgang. Rienzi, ein musikalisches Drama — Mk 1, Nr. 20/21.
Goodrich, A. J. The theory of interpretation — The Profession (New York, 11 West 22d Street) Juli 1902.
Goepfart, K. Urteile der ausländischen Fachpresse über die Thätigkeit der deutschen dramatischen Tonsetzer und die thatkräftige Förderung der Arbeiten und Ziele dieser schaffenden Kräfte durch die Leiter der deutschen Bühnen. Ein zeitgemäßes Spiegelbild — DMZ 33, Nr. 31.
—— Das 6. deutsche Sängerbundesfest in Graz — ibid., Nr. 32.
Gottschalg, A. W. »Fährmannianas« — M 59, Nr. 7 [Besprechung von Orgelkompositionen Ernst Hans Fährmann's].
Grofs, J. Die Orgel in der neuen, schönen, katholischen Kirche zu Maßweiler, Pfalz — U 59, Nr. 7.
Hallays, A. Le goût de la musique au dix-septième siècle — Journal des Débats (Paris) 6. Juni 1902.
Hausegger, Friedrich von. Rousseau als Musiker und das Verhältnis seiner Anschauungen zu denen Richard Wagner's — Mk 1, Nr. 20/21 [Vortrag, gehalten am 16. Mai 1893 im Grazer Richard Wagner-Verein].
Hellouin. Frédéric. Mondonville. Sa vie et ses œuvres — M 68, Nr. 31.
Hirschberg, Leopold. Verschollene Opern — Beilage zur Norddeutschen Allgemeinen Zeitung (Berlin) 1902, Nr. 142f.
Hofmann, Pastor. Das neue elsaß-lothringische Gesangbuch in amerikanischer Beleuchtung — MSfG 7, Nr. 8.
Hüfsing, Richard. Eine deutsche Musikhochschule — DGK 2, Nr. 15/16 [behandelt den Neubau und die innere Organisation der kgl. Hochschule in Berlin].
Jaloux, Edmond. Richard Wagner und die französische Poesie — DMZ 33, Nr. 31. [Aus dem unveröffentlichten Manuskript übersetzt von Wilhelm Thal].
Imbert, H. Jacques Thibaud — GM 48, Nr. 33/34.
Indy, Vincent d'. A propos du prix de Rome — RHC 2, Nr. 6.
Isler, Ernst. Das letzte Werk von Johannes Brahms — SMZ 42, Nr. 23.
Istel, Edgar. Künstlerweihe. Ein bayreuther Festspiel aus dem Jahre 1873 von Peter Cornelius — Mk 1, Nr. 20/21.
Jullien, A. La Troupe Jolicœur; Tristan et Yseult — Journal des Débats (Paris) 8. Juni 1902.
Jung-Janotta, H. Das Tonbildungsprinzip der Kopfstimme — DGK 2, Nr. 17/18.
Ive, Oliver. Voice cultivation — M, Nr. 595.
K., A. Zum 2. deutschen Sängerkriege in Frankfurt a. M. — Die Tonkunst (Berlin, Ernst Janetzke) 6, Nr. 11.
Kistermann, Wilh. Deutsche Sängerfeste — Die Tonkunst (Berlin, Ernst Janetzke) 6, Nr. 13ff.
Klofs, Erich. Wagnertum einst und jetzt — Mk 1, Nr. 20/21.
Köhler, J. Die Harmonik im Lied — Mk 1, Nr. 22.
Kohut, Adolf. Persönliche Erinnerungen an Richard Wagner — Die Freistatt (München) 4, Nr. 32.
Komorzynsky, Egon von. Grillparzer und Wagner — Mk 1, Nr. 20/21.
Koetschau, K. Klinger's Beethoven — Deutsche Rundschau 28, Nr. 9.
Krause, Emil. 16. niedersächsisches Sängerbundesfest in Heide am 21. und 22. Juni — SH 42, Nr. 31/32.
—— Vorzüge und Nachteile pädagogischer Neuausgaben älterer Klavierwerke — KL 25, Nr. 16ff.
Kühl, Gustav. Rag time — Mk 1, Nr. 22 (betrifft den »Fetzen-Rhythmus« der Neger-Musik).
Lalo, P. Tristan et Yseult; la Troupe Jolicœur — Le Temps (Paris) 4. Juni 1902.
Lang, Hermann. Prof. Dr. Hugo Riemann's angebliches Anti-Wagnertum — NYfM 69, Nr. 33/34.
Liebisch, Rudolf. August Klughardt † — Illustrierte Zeitung (Leipzig, J. J. Weber), Nr. 3084 (mit Portrait).
Linden, C. van der. Het standpunt der nederlandsche opera in vergelyking met de opera in andere landen — WvM 9, Nr. 30.
Lorenz, Alfred. Parsifal als Übermensch — Mk 1, Nr. 20/21.
Löschen, Lehrbuch der Liturgik von Prof. D. A. Rietschel — KCh 13, Nr. 8 [Besprechung].
Louis, Rudolf. Kurt Mey, Die Musik als tönende Weltidee — BfHK 6, Nr. 8f [Besprechung].
—— Neuere Konsonanztheorien — AMZ 29, Nr. 32/33ff.
Löwenthal, Dagobert. Über die Pflege der klassischen Sonate für Violine und Klavier im Unterricht — KL 25, Nr. 16.
Lozzi, C. La musica nella famiglia Puccini — GMM 57, Nr. 33.
Lubosch, Wilhelm. Kundry und der dritte

Akt des Parsifal. Ein Beitrag zum Verständnis des Dramas — Mk 1, Nr. 20/21.

Maase, W. Die Musikinstrumente auf der Düsseldorfer Industrie-, Kunst- und Gewerbe-Ausstellung — ZfI 22, Nr. 30 ff. [illustriert].

Malherbe, Charles. La Comédié Française et la révolution — M 68, Nr. 33 [Besprechung des gleichnamigen Buches von Arthur Pougin].

Mali, M. Musique de Peaux-Rouges — GM 48, Nr. 33/34.

Mangeot, A. Les Concours publics du Conservatoire en 1902 — MM 14, Nr. 14.

Marnold, Jean. Le Conservatoire et la Scola — Mercure de France (Paris, 15 rue de l'Echaudé St. Germain) Juli 1902.

Marsop, Paul. Die Tragik des musikalischen Genius — Mk 1, Nr. 22 [betrifft die Kurzlebigkeit musikalischer Kunstwerke].

Mason, Daniel Gregory. Edward Grieg. An appreciation — The Profession (New-York, 11 West 22d Street) Juli 1902.

Mason, Henry Lowell. The history and development of the American Cabinet Organ — The Profession (New-York, 11 West 22d Street) Juli 1902.

Mauclair, C. Musique et poésie en France — La Revue (Paris, 12, Avenue de l'Opéra) Juli 1902.

Mayer, Ernst. Haydn in England — MWB 33, Nr. 34.

Meier, L. C. Kopfstimme und Atem — DGK 2, Nr. 15/16.

Merry, Frank. Midsummer Music — Mc 7, Nr. 10.

Möricke, Oskar. Zur Existenzfrage der Musiklehrenden — NZfM 69, Nr. 33/34 [Erwiderung auf den Artikel von Neal »Die Lohnbewegung der Musiklehrer« (siehe unten)].

Motta, J. Vianna da. Holländer-Nachklänge — BB 25, Nr. 7/9.

Muncker, Franz. Richard Wagner's Operntext »Die Hochzeit — Mk 1, Nr. 20/21.

Mund, H. Über den Kunstgesang — Deutsche Bühnen-Genossenschaft (Berlin, F. A. Günther & Sohn) 31, Nr. 29.

Munoz, L. Villalba. Die Musik-Archive des Escurial — Ciudad de Dios (Madrid, Real Monasterio del Escorial) 5. Juli 1902 [in spanischer Sprache].

Münzer, G. Zur Auffassung der Senta — Mk 1, Nr. 20/21.

Muralt, Adolf von. Zur Musikgeschichte Berlins — Berliner Neueste Nachrichten, 26. Juni 1902.

Naaff, Ant. Aug. Egerländer Volkslieder — L 25, Nr. 21.

Neal, Heinrich. Die »Lohnbewegung« der Musiklehrer — NZfM 69, Nr. 31—32.

Neukomm, Edmond. Trimazots et trimazettes — M 38, Nr. 33.

Niemann, Walter. Neurussische Klaviermusik — S 1902, Nr. 36.

Nordica, Lillian. How I grew up in music — Lady's Magazin (London, C. A. Pearson) 15. Juli 1902.

O., C. v. De »Stuttgarter Hofoper« in Berlijn — WvM 9, Nr. 30.

Offoel, J. d'. »Die Götterdämmerung« et »Tristan und Isolde« à Paris — Art du Théâtre (Paris, 51, rue des Ecoles) 1902, Nr. 21.

P., A. La distribution des prix au Conservatoire — M 68, Nr. 32.

Paetow, Walter. Liszt-Feier in Weimar — Beilage zur Täglichen Rundschau (Berlin) 1902, Nr. 125 f.

Pawassar-Aahof. Die kirchliche Musikpflege in Livland — Mitteilungen und Nachrichten für die evangelische Kirche in Rußland, 1902, Maiheft.

Pesci, U. Gaetans Negri — GMM 57, Nr. 32.

Pfeiffer, Tina. Das Menschheitsproblem bei Richard Wagner — Die Freistatt (München) 4, Nr. 32.

Platzbecker, Heinrich. Thila Plaichinger — MW 2, Nr. 26 [mit Portrait].

—— Tilly Koenen — ibid., Nr. 27 [mit Portrait].

Porges, Heinrich. Tristan und Isolde — BB 25, Nr. 7/9.

Pougin, Arthur. Concours du Conservatoire — M 68, Nr. 30.

Prüfer, Arthur. Sebastian Bach und die Tonkunst des neunzehnten Jahrhunderts — MWB 33, Nr. 34 ff.

Pudor, Heinrich. Arbeiter-Konzerte — Die Tonkunst (Berlin, Ernst Janetzke) 6, Nr. 6.

—— Was heißt: Musikalisch sein? ibid., Nr. 8.

—— Die rechte Art, Musik zu hören — ibid., Nr. 14.

—— Sparkassen für Musiker — DMMZ 24, Nr. 32.

Quittard, Henri. Notes sur Michel-Richard de Lalande (1657—1726) — RHC 2, Nr. 7.

Rietsch, Heinr. Historische Musik und Böhmens Anteil daran — Deutsche Arbeit 1902, Nr. 8.

Ritter, Hermann. Das Richard Wagnerhaus in Würzburg — Mk 1, Nr. 20/21.

Rolland, Romain. La musique et l'histoire générale — RHC 2, Nr. 6.

Runciman, John F. Dr. Elgar and his »Coronation Ode« — MC Nr. 1165.

Rychnovsky, Ernst. Die Musikschule in Tetschen — Deutsche Arbeit 1902, Nr. 8.

—— »Bunte Bühne« — DGK 2, Nr. 13/14.

S., B. Leo Blech — MW 2, Nr. 25 [mit Portrait].

S., J. S. Clementi correspondence — MMR Nr. 380.

S., T. L. »La Princesse Osra« — MN 594 [Besprechung der Oper des Herbert Bunning anläßlich der Londoner Erst-Aufführung].

Sch., W. Ein von vielen nicht genug bewerteter Schatz! (Gedanken und Reflexionen über Liturgie und liturgischen Gesang) — GBo 19, Nr. 7.

Schiedermair, Ludwig. Die französische Oper nach R. Wagner — Die Freistatt (München) 4, Nr. 32.

Schillings, Max. Zum »Kern der Wagnerfrage«. Offener Brief an Paul Marsop — Beilage zur Münchener Allgemeinen Zeitung 1902, Nr. 167.

Schmid, Otto. Johann Christoph Lauterbach — NMZ 23, Nr. 17.

Schneider, Louis. La Troupe-Jolicœur, musique de M. Arthur Coquard — RHC 2, Nr. 6.

—— »Das Rheingold« à Nice — Art du Théâtre (Paris, 15 rue des Ecoles) 1902, Nr. 21.

—— La collaboration musicale. Les frères Hillemacher et la partition d'Orsola — RHC 2, Nr. 7.

Schoenaich, Gustav. Ein Amnestiegesuch Richard Wagner's an die sächsische Regierung — Mk 1, Nr. 20/21.

Schubring, Paul. Max Klinger's Beethoven — Die Zeit 1, Nr. 42/43.

Schulz-Beuthen, Heinrich. Grundsätze zur Erfüllung eines künstlerischen Vortrages, insbesondere von Werken der Klavierlitteratur — MW 2, Nr. 27.

Schulze, A. Ernestine Schumann-Heinck — NMZ 23, Nr. 16.

Schuster, Heinrich. Volkslied und Urheberrecht — Deutsche Arbeit, 1902, Nr. 10/11.

Segnitz, Eugen. Die Bühnenfestspiele in Bayreuth am 22., 23. und 25. bis 28. Juli 1902 — AMZ 29, Nr. 32/33.

—— Die Bühnenfestspiele in Bayreuth am 22., 23., 25., 26., 27. und 28. Juli 1902 — MWB 33, Nr. 32/33.

Seibert, Willy. Klinger's Beethoven — RMZ 3, Nr. 28.

Seidl, A. Neues von der Liszt-Biographin — Die Gesellschaft (Dresden, Pierson's Verlag) 18, Nr. 11/12.

Seydler, Anton. Das sechste deutsche Sängerbundesfest in Graz — NMP 11, Nr. 30/31.

Simons, Rainer. Unser Opern-Spielplan — Deutsche Bühnen-Genossenschaft (Berlin, F. A. Günther & Sohn) 31, Nr. 32.

Spannuth, August. Characteristica des New-Yorker Musiklebens — S 1902, Nr. 35.

Spohr, W. Max Klinger's »Beethoven« in Berlin und in Wien — Ernstes Wollen 4, Nr. 66.

Steiger, Edgar. Auch eine Götterdämmerung — Die Freistatt (München) 4, Nr. 32.

Stempel, Max. Die größte Musikinstrumenten-Sammlung — Die Woche (Berlin, August Scherl) 1902, Nr. 33 [betrifft die Erwerbung der Snoeck'schen Instrumenten-Sammlung durch den preußischen Staat].

Sternfeld, R. Erläuterungen zum Meistersinger-Entwurf von 1845 — Mk 1 Nr. 20/21 [vergl. unten unter R. Wagner].

—— Hans Sachsen's Schusterlied — ibid.

—— Anton van Rooy — MWB 33, Nr. 32/33 [mit Porträt].

Steuer, M. Sommer-Opern — S 1902, Nr. 37.

Stier, Ernst. Moritz Scharf. Eine biographische Skizze — NZfM 69, Nr. 31/32.

Storck, Karl. Das Weimarer Liszt-Denkmal — Deutsche Heimat 5, Nr. 41.

—— Die Musik der Zigeuner — BfHK 6, Nr. 8 f.

Sylvester, H. Alte Musikinstrumente — Bühne und Brettl (Berlin) 24. Juli 1902 [behandelt die Erwerbung der Snoeckschen Instrumenten-Sammlung durch die preußische Regierung].

Talmayr, M. Cafés-concerts et music-halls — Revue des Deux Mondes (Paris) 15. Juni 1902.

Tappert, Wilhelm. Die drei verschiedenen Schlüsse des Tannhäuser vor der jetzigen, endgültigen Fassung — Mk 1, Nr. 20/21.

—— Wilhelm Wieprecht — ibid., Nr. 22 [Ein Gedenkblatt zu W.'s hundertstem Geburtstag].

—— Benjamin Bilse † — ibid.

Teeling, T. L. L. Guernsey Folk-Lore — Gentleman's Magazine (London, Chatto & Windus) August 1902.

Thiefsen, Karl. Große Kompositionslehre von Hugo Riemann — S 1902, Nr. 37 [Besprechung].

Tiersot, Julien. Echo und Narziß, Gluck's letzte Oper — Mk 1, Nr. 22 f. [deutsche Übersetzung von Theobald Rehbaum].

—— La Dédicace des »Troyens«. Lettres inédites de Berlioz — RHC 2, Nr. 7.

Tufts, F. L. Transmission of sound through solid walls — American Journal of Science, Juni 1902.

Tumiati, D. I cantori di Santa Sofia — Rivista d' Italia, Juni 1902.

Ubel, H. Klinger's Beethoven in der Wiener Secession — Die Gegenwart 62, Nr. 29/30.

Villanis, Luigo Alberto. Ut queant laxis (da un manoscritto proporzionale della »Biblioteca Nazionale di Torino«) — SC 4, Nr. 2/3.

Vogel, Georg. Die Erkrankungen der Singstimme, ihre Ursachen und Behandlung. Nach einem Referat vorgetragen auf dem XII. internationalen medizinischen Kongresse zu Moskau von Prof. Dr. H. Krause in Berlin — DGK 2, Nr. 13/14 [Besprechung].

Voigt, A. Aus Graz. Plaudereien über das 6. deutsche Sängerbundesfest — SH 42, Nr. 33/34 ff.

W., H. v. Eine Stimme aus der Vergangenheit über die Pariser Konzerte 1860 — BB 25, Nr. 7/9 [3 Briefe von Lemoine].

—— Zum Schutz des Parsifal — ibid.

—— Weimar und Bayreuth — BB 25, Nr. 7/9 [behandelt die Feier bei der Enthüllung des Liszt-Denkmals in Weimar; enthält die Reden Hans von Bronsart's und Henry Thode's, sowie den Prolog zur Festvorstellung der »Heiligen Elisabeth« von Adolf Stern].

—— Ferdinand Jaeger † — ibid.

Wagner. Le manuscrit 383 de la bibliothèque de Saint-Gall — RHC 2, Nr. 7.

Wagner, Richard. Erster Entwurf zu den »Meistersingern von Nürnberg«, datiert: Marienbad, 16. Juli 1845 — Mk 1. Nr. 20/21 [hier erstmals veröffentlicht].

Weber, Wilh. Über die Chrysander'sche Bearbeitung Händel'scher Oratorien — NMZ 23, Nr. 17.

Widmann, Bened. Eine kontrapunktische Bearbeitung lateinischer Hymnen — GB 27, Nr. 7.

Wolf, Johannes. Eine neue englische Musikgeschichte — MSfG 7, Nr. 8 [Besprechung der »Oxford History of Music«, Band 1].

Wölkerling, Wilh. Tiroler Volksmusik — Die Tonkunst (Berlin, Ernst Janetzke) 6, Nr. 7.

Wolzogen, Hans von. Von der Musik als Form und als Ausdruck. Bericht über zwei neuere Schriften (Kurt Mey, Der Meistergesang in Geschichte und Kunst, und die Musik als tönende Weltidee) — Mk 1, Nr. 20/21.

—— Ferdinand Jaeger † — ibid.

—— Von Siegfrieds sieben Thaten — BB 25, Nr. 7/9.

Yeats, W. B. Speaking to musical notes — Academy 7. Juni 1902.

Zimmermann, Gustav. Unzureichende Einwände gegen neue Gesichtspunkte in der Mechanik des Hörens — Archiv für Ohrenheilkunde (Leipzig, F. C. W. Vogel) 56, Nr. 1/2.

Buchhändler-Kataloge.

Breslauer & Meyer. Berlin, Leipzigerstraße 136. — Bibliothek von Eduard Dobbert über Kunst und Kunstwissenschaft.

Fritsch, E. W. Leipzig. — Verzeichnis der Verlags-Werke, 127 S. 8⁰. Systematisch nach Gruppen für Instrumente (Orchester, Pianoforte, Orgel, Harmonium, Mandoline und Guitarre) und für Gesang (Oper, mehr- und einstimmige Gesänge) angeordnet. In vier Sprachen, deutsch, englisch, französisch, italienisch gedruckt und gratis versendet. Beilage: Zur R. Wagner-Litteratur (Aufsätze aus dem Musikalischen Wochenblatt).

Kühl. Monthly Gazette of English Literature, May 1902. — Bulletin mensuel des nouvelles publications françaises.

Leuckart, F. E. C. Leipzig. — Für Orgel. Verzeichnis von Kompositionen. 8 S. Lex.

Lipsius & Tischer. Kiel, Falckstraße 9. — Antiquariats-Katalog Nr. 52. Deutsche Litteratur und Übersetzungen. Darunter auch Dramaturgie, Theater.

Ziegert, Max. Frankfurt a. M., Bethmannstraße 56. — Katalog Nr. 3: Goethe, Schiller. Maler, Kupferstiche, Holzschnitte, Lithographien, Aquarelle, Porträts, Autographen u. s. w.

Mitteilungen der „Internationalen Musikgesellschaft".

Ortsgruppe.

London.

At the Musical Association on Tuesday 13 May 1902, Mr. R. R. Terry (a) lectured on "Sidelights on Tallis". In the chair Mr. A. H. D. Prendergast. On Tuesday 10 June 1902, Mr. J. S. Shedlock (b) lectured on "Coronation Music". In the chair Sir Frederick Bridge.

(a) Lecturer remarked on the condition of church music in England before the Reformation, on the changes effected at the same, on Tallis's share in music of both periods (Catholic and Protestant), on his Masses, on his published works compared with the unpublished, on his position as a composer among his contemporaries. There were performed by voices and strings the following unpublished compositions of Tallis: — (1) A Lamentation for 5 voices; (2) Benedictus from a 4-part Mass; (3) Agnus Dei from a Mass "Salve Intemerata"; (4) Gloria Patri from a Motett; (5) Alleluia on a plain-chant theme.

(b) Lecturer remarked on procession-music and Abbey-music at coronation of monarchs between Elizabeth and Victoria. The difficulty of getting information was excessive, and therefore these results were put on record. Especially in connection with ceremonial, public Gazettes and Journals then totally neglected mention of music. The "noyse" often quoted about Elizabethan pageants meant only musical sound, or by metonymy abstract for concrete a band of instruments; not, as now, excessive or inharmonious sound. "A noyse of singing children". No record of Abbey-music for Elizabeth (acc. 1558). In procession of James I (acc. 1603) 9 trumpets and 1 kettledrum played the "Danish March" for his consort Anne (d. of Frederick II of Denmark), and 9 boys representing the Muses sang with viols &c. Open-air music must have been in violent contrast with the highly finished and perfectly artistic church-music. Hawkins says of the "waits" or city bands, "The music of these men could scarcely be called a concert, for this reason that it had no variety of parts, nor commixture of different instruments". No record for Abbey-music of James I. Abbey-anthem of Charles I (acc. 1625) was "O Lord, grant the King a long life", Thos. Tomkins (—1656), published 1688. For the pageant of Charles II (acc. 1660) Matthew Locke (c. 1630—1677) wrote open-air music, scored for cornets (reeds) and sackbuts (slide double-trumpets); this extant in parts. Abbey-anthems for Charles II were "Zadock the priest", Henry Lawes (1596—1662); and "Behold, O God", Henry Cooke (—1672); neither extant. Abbey-anthems for James II (acc. 1685) were "God spake sometimes in visions", and "Behold, O God, our Defender", by John Blow (1648—1708); also "I was glad", and "My heart is inditing", by Henry Purcell (1658—1695). For Queen Anne (acc. 1702), anthems were "Praise the Lord, O Jerusalem", Jer. Clarke (1669—1707), and "The Queen shall rejoice", Wm. Turner (1652—1740). For George I (acc. 1714), "The Lord is a sun and shield", Wm. Croft (1678—1727). For George II (acc. 1727) Handel's 4 anthems, "Zadock the priest", "Let thy hand be strengthened", "The King shall rejoice", and "My heart is inditing"; he used portions of these for oratorios "Esther", "Deborah" and "Occasional". For George III (acc. 1760), 8 anthems by Wm. Boyce (1710—1779). For George IV (acc. 1820) "I was glad", beginning with "God save the King", by Thos. Attwood (1765—1838). For William IV (acc. 1830), "O Lord grant the King a long life", beginning with "Rule Britannia", by Attwood. — The Locke music (1660) was part-performed. Also one of the Blow anthems (1685), and the Turner anthem (1702). The Locke "ayre", and the Turner anthem, are now printed in the Association's Proceedings. Sir Frederick Bridge informed the meeting what was to be done at ensuing Coronation (26 June 1902, postponed afterwards to 9 August 1902).

J. Percy Baker, Secretary.

Änderungen der Mitgliederliste.

Battke, Max, Musikdirektor in Berlin, jetzt Neue Winterfeldtstraße 48.

Hammacher-Stivarius, Frau, Red Springs N. C., jetzt Berlin W., Spichernstraße 16, Gartenhaus IV.

Hochberg, Hans (nicht Franz) Ferdinand Graf von, à la Suite des I. Garderegiments, Berlin.

Morth, Joh. in Preßburg, gestorben.

Münzer, Dr. Georg, jetzt Berlin W., Regensburgerstraße 33.

Obrist, Dr. A., Hofkapellmeister, Großtabarz, jetzt Weimar, Am Horn 3.

Beihefte der Internationalen Musikgesellschaft.

I. Edgar Istel, Jean Jacques Rousseau als Komponist seiner lyrischen Szene Pygmalion. Preis *M* 1.50.

II. Johannes Wolf, Musica Practica Bartolomei Rami de Pareia. Preis *M* 4.—.

III. Oswald Körte, Laute und Lautenmusik bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts. Unter besonderer Berücksichtigung der deutschen Lautentabulatur. Preis *M* 5.—.

IV. Theodor Kroyer, Die Anfänge der Chromatik im italienischen Madrigal des XVI. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Geschichte des Madrigals. Preis *M* 6.—.

V. Karl Nef, Zur Geschichte der deutschen Instrumentalmusik in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Mit einem Anhange: Notenbeispiele in Auswahl. Preis *M* 3.—.

VI. Walter Niemann, Über die abweichende Bedeutung der Ligaturen in der Mensuraltheorie der Zeit vor Johannes de Garlandia. Ein Beitrag zur Geschichte der altfranzösischen Tonschule des 12. Jahrhunderts. Preis *M* 6.—.

VII. Max Kuhn, Die Verzierungs-Kunst in der Gesangs-Musik des 16. und 17. Jahrhunderts (1535/1650). Preis *M* 4.—.

VIII. Hermann Schröder, Die symmetrische Umkehrung in der Musik. Ein Beitrag zur Harmonie- und Kompositionslehre mit Hinweis auf die hier technisch notwendige Wiedereinführung antiker Tonarten im Style moderner Harmonik. Preis *M* 5.—.

Früher sind als Hefte der
»Sammlung musikwissenschaftlicher Arbeiten von deutschen Hochschulen« erschienen:

I. Eduard Bernoulli, Die Choralnotenschrift bei Hymnen und Sequenzen. Preis *M* 9.—.

II. Hermann Abert, Die Lehre vom Ethos in der griechischen Musik. Preis *M* 4.—.

III. Heinrich Rietsch, Die Tonkunst in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts. Preis *M* 4.—.

IV. Richard Hohenemser, Welche Einflüsse hatte die Wiederbelebung der älteren Musik im 19. Jahrhundert auf die deutschen Komponisten? Preis *M* 4.—.

Ausgegeben Anfang September 1902.

Für die Redaktion verantwortlich: Professor Dr. O. Fleischer, Berlin W., Motzstr. 17.
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig.



2. Ortsgruppen mit ihren Vorständen.

Ann Arbor, Mich.: Prof. *A. Stanley.*
Basel: Privatdozent Dr. *Karl Nef.*
Berlin: Major a. D. Dr. *O. Körte.*
Bern: Prof. Dr. *A. Thürlings.*
Bonn: Dr. *L. Scheibler* Göbenstr. 4.
Breslau: vacat.
Brüssel: Direktor Prof. *Aug. Gevaert.*
Cambridge, Mass.: Miss *A. C. Fletcher,* Harvard University.
Darmstadt: Privatdozent Dr. *W. Nagel.*
Düsseldorf: Musikdir. Prof. *Buths.*
Essen: *L. Riemann.*
Etschmiadzin: Archimandrit *K. Keworkian.*
Frankfurt a. M.: Dr. *Rich. Hohenemser,* Leerbachstr. 48.
Genf: Direktor *C. H. Richter,* 4 Boul. helvétique.
Hamburg: Prof. *E. Krause,* Neust. Fuhlentwiete 78.
Hannover: Musikdirektor *K. Weigel,* Veilchenstrasse 2 a.
Heidelberg: Prof. Dr. *Ph. Wolfrum.*
Helsingfors: Direktor Dr. *M. Wegelius,* Unionsgatan 17.
Kassel: Hofkapellmeister Dr. *Frans Beier.*
Königsberg, Ostpr.: vacat.
Kopenhagen: Dr. *A. Hammerich,* St. Blichersvej 18, F.
Leipzig: Professor Dr. *Arthur Prüfer.*
London: Musical Association, President: Sir *Hubert Parry,* Bart.
Lübeck: Musikdirektor Prof. *C. Stiehl.*
Mailand: Bibliothekar *E. de Guarinoni.*
München: Professor Dr. *A. Sandberger,* Prinzregentenstrasse 48.
St. Petersburg: Excellenz Baron *C. von Stackelberg.*
Strafsburg i. E.: Prof. Dr. *Fr. Spitta,* Schwarzwaldstr. 4.
Stuttgart: vacat.
Tiflis: Kaiserl. Russ. Musikdirektor *Basil Korganow.*
Warschau: Warschauer Philharmonie (Filharmonii Warszawskiej).
Winterthur: Dr. *E. Radecke.*
Wien: Prof. Dr. *G. Adler,* XIX/I. Cottage, Lannergasse 9.

3. Central-Geschäftsstelle.

Vorsitzender: Prof. Dr. O. Fleischer, Berlin W. 30, Motzstr. 17.
Kassirer: Breitkopf & Härtel, Leipzig, Nürnbergerstr. 36.
Sekretär: Dr. *J. Wolf.*
Beisitzer: Major Dr. *O. Körte.*
Dr. *H. Abert.*
Dr. *E. Euting.*

Korrespondierende Mitglieder:
für England: Dr. *Ch. Maclean,* London.
- **Frankreich:** Professor *L. Dauriac,* Paris.

für Österreich: Dr. *R. Hirschfeld* Wien.
- **Rufsland:** Redakteur *N. F. Findeisen,* St. Petersburg.
- **Skandinavien:** Dr. *A. Hammerich,* Kopenhagen.
- **Vereinigte Staaten von Amerika:** Prof. *A. Stanley,* Ann Arbor (Mich.).

4. Kartell-Vereine:

Musical Association in London, President: Sir *Hubert Parry,* Bart.
Vereeniging voor Noord-Nederlands Muziekgeschiedenis, Voorzitter: *D. F. Scheurleer,* Haag.



Die vierte Mitglieder-Liste ist erschienen.



P. PABST,
LEIPZIG,
Hoflieferant Sr. Maj. des Kaisers von Russland,

empfiehlt einem geehrten auswärtigen musikalischen Publikum seine

bedeutende Musikalienhandlung

zur schnellen u. billigen Besorgung von

Musikalien, musikalischen Schriften etc.

Preisverzeichnisse kostenfrei.



Für Kammermusik-Vereine

Soeben erschien:

A. Sandberger, Op. 4. Trio-Sonate (Es) für Viol., Vla. u. Pfte. Pfte.-St. 3 *M*, 2 Stimmenhefte je 90 *Pf*.

Fritz Volbach, Op. 24. Quintett (Es) für Pfte., Oboe, Klar., Horn u. Fagott. Pfte.-Stimm. 6 *M* u. 4 Stimmenhefte je 90 *Pf*.

Leipzig. Breitkopf & Härtel.

Soeben erschienen:

Berlioz, H., Werke. Erste kritische Gesamtausgabe. Bd. VII. Geistliche Werke. Subskriptionspreis 15 *M*. Einzelpreis 20 *M*.

Gluck, Chr. W. v., Echo und Narziss. Oper. Prachtausgabe. Partitur geb. 72 *M*.

Leipzig. Breitkopf & Härtel.

Meister-



haft gearbeitete Musikinstrumente jeder Art direkt vom Herstellungsorte. **Wilh. Herwig** in **Markneukirchen i. S.** Illustrirte Preislisten umsonst und portofrei. Bitte anzugeben, welches Instrument gekauft werden soll.

Neue Violoncell-Werke.

Auber, D. F. E., Konzert Nr. 4 A moll (*Fr. Grützmacher*) 4.50 *M*.

Berwald, W., Op. 20. Romanze a. d. Sonate (B) für Vcell. u. Pfte. 2.60 *M*.

Klengel, Jul., Op. 37. Cello-Konzert Nr. 4 (H moll) f. Cello u. Orch. Part. 12 *M*. Solostimme 3 *M*. 23 Orch.-St. je 60 *Pf*.
— Op. 38. Sechs Stücke f. Cello u. Pfte. (Albumblatt. Gavotte. Religioso. Intermezzo capriccioso. Arioso. Saltarello) je 1.30 *M*.

Kroeger, Th., Romanze (B dur) f. Vcell. u. Pfte. 1.30 *M*.

Rachmaninoff, S., Op. 19. Sonate in G moll 8.50 *M*.

Shapleigh, B., Op. 14. Meditation 1.30 *M*.
— Op. 23. Romanze A moll 1.30 *M*.
— Op. 30. Drei lyrische Stücke.
Nr. 1. Canzonetta, B dur 1.30 *M*.
Nr. 2. Scherzino, F dur 1.30 *M*.
Nr. 3. Nocturne, C dur 1.30 *M*.

Leipzig. Breitkopf & Härtel.

Hierzu eine Beilage der Firma Breitkopf & Härtel in Leipzig: Franz Schuberts Lieder und Gesänge.

Inhalts-Verzeichnis

des

dritten Jahrgangs von Zeitschrift und Sammelbänden der Internationalen Musikgesellschaft.

Zusammengestellt von **Gerhard Tischer.**

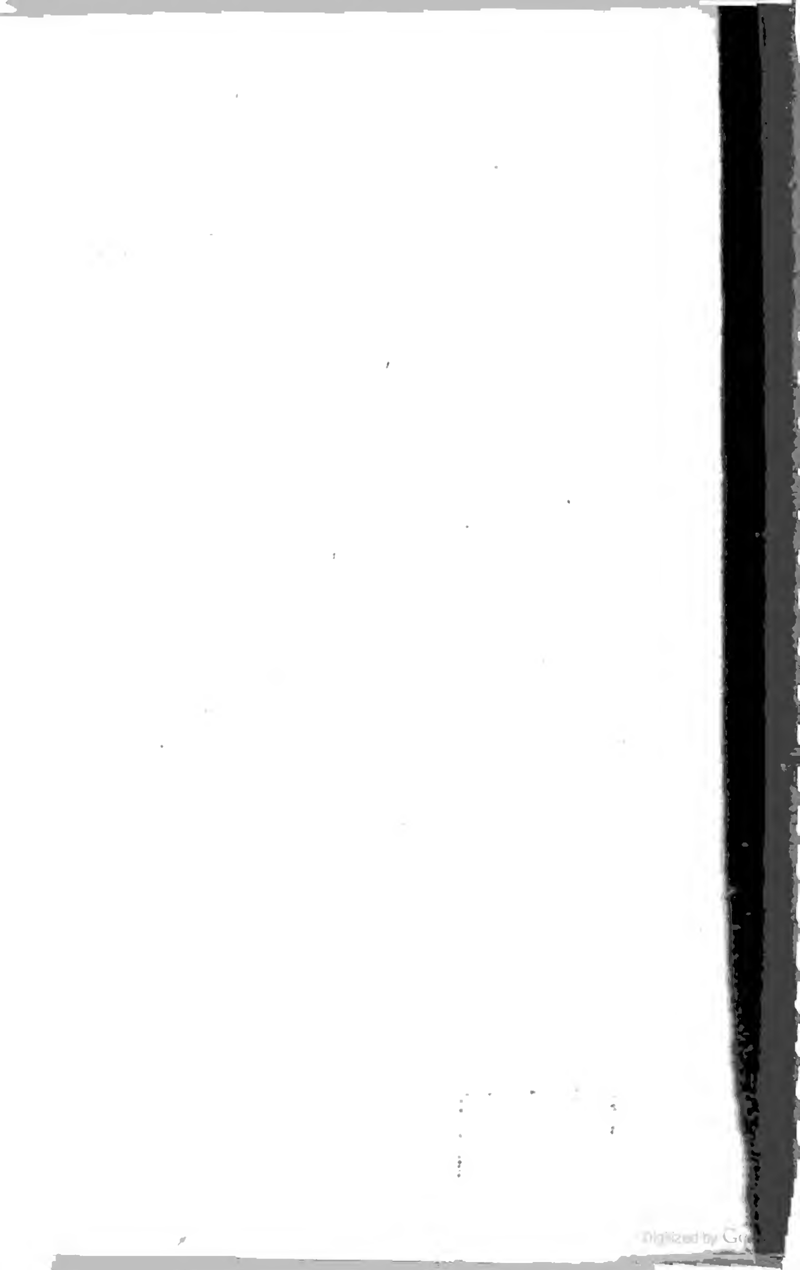
Vorbemerkung.

1. Erklärung der Schriftzeichen:

a) Musikgeschichtliche Begriffe: . . . . fetter Druck **(Violine, Palestrina).**
b) Autoren der Zeitschrift, der Sammelbände, des Kritischen Anzeigers, der Zeitschriftenschau: . . . . gewöhnliche Schrift.
c) Autoren, die berichtigt oder kritisiert werden: . . . . Sperrdruck (A m b r o s).
d) Komponisten, die kritisiert werden . . . . Fraktur (Anschütz).
e) Orts- und Länder-Namen: . . . . Kapital-Schrift (PARIS).
f) Die Zahlen bedeuten die Seiten, und zwar gelten die schrägliegenden [*Cursiv*] für die Sammelbände, die gewöhnlichen für die Zeitschrift.
g) † bedeutet: gestorben.

2. Bezüglich C und K sehe man in zweifelhaften Fällen bei beiden Buchstaben nach. Analog C und Z.

Referenten des „Kritischen Anzeigers“ der Zeitschrift:




EDA KUHN LOEB MUSIC LIBRARY
3 2044 044 223 410

